بسم الله الرحمن الرحيم

جامـعة اليرموك

كـلية الآداب

قسم اللغة العربية

المكان في شعر الراعي النميري

إعداد الطالب

محمد خالد محمود المزيد

إشراف الدكتورة

أمل نصير

٢٠٠٨ م

المكان في شعر الراعي النميري

إعداد الطالب

محمد خالد محمود المزيد

إشراف الدكتورة

أمل نصير

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في جامعة اليرموك تخصص اللغة العربية / أدب ونقد

لجنة المناقشة

أ.د أمل نصير .... مشرفاً ورئيساً

أ.د قاسم المومني .... عضوا

أ.د مخيمر صالح .... عضوا

د.حسن ربابعـــة .... عضوا

الإهـــداء

إلى...

روح جدي وجدتي ....طمعاً في الجنة

والدي ووالدتي ....عونا على الطريق

إخوتي وأخواتي .... آمال العـمـر

الأصدقاء الأوفياء الذين قصروا السير فيها

لعيونكم وقلوبكم وأنتم ترقبون هذه الساعة.

الباحث

الشكر والتقدير

لا يسعني إلا أن أتقدم بعظيم الشكر، وعظيم الامتنان إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث المتواضع وأخص بالذكر استاذتي المشرفة الدكتورة أمل نصير التي تحملت مشقة الإشراف على هذا البحث، ولم تدخر وسعاً في النصح والإرشاد والتوجيه وقراءة فصول الرسالة مرة تلو الأخرى، وتشجيعي على مواصلة كتابة الرسالة بكل جد ونشاط، فلها مني الشكر العميم، وأقدم شكري وعظيم امتناني إلى اساتذتي الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة هذه الرسالة وأقدم الشكر ووافر الامتنان إلى أصدقائي وزملائي ممن قدموا لي المشورة والمساعدة والتشجيع.

راجيا المولى سبحانه وتعالى أن يوفقهم جميعاً

والله من وراء القصد

البـاحـث

قائمة المحتويات

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في تجليات المكان في شعر الراعي النميري ، وذلك انطلاقاً من الأهمية التي يلعبها المكان في بنية أي عمل أدبي ومضامينه، وقد حاولت الدراسة أن تتبّع منهجاً تحليلياً لدراسة أثر المكان في شعر الراعي النميري، وذلك لما تمثله قصائد الراعي من أهمية في الشعر الأموي عامة، والشعر العربي خاصة، ولعل من اللافت أن شعر الراعي النميري لم يلقَ اهتماماً كبيراً من الدارسين العرب على الرُغم مما يتوافر عليه من أهمية كبيرة، وما يبدو عليه هذا الشعر من قدرة فنية عالية جعلت النقاد قديماً يعدون الراعي من فحول العصر الأموي.

ولتحقيق هدفها فقد انقسمت هذه الدراسة إلى تمهيد وثلاثة فصول، تضمن التمهيد عرضاً سريعاً لخصوصية المكان وأهميته في العمل الأدبي عامة، وفي الشعر خاصة. وحاول الفصل الأول أن يبحث في أثر المكان فنياً ودلالياً في شعر الراعي النميري، بينما حاول الفصل الثاني أن يدرس علاقة المكان بالآخر ممثلاً بالممدوح والمرأة والحيوان، وكان الفصل الأخير تحليلاً لثلاث قصائد بغية الوقوف على تصوّر عام لطبيعة المكان، وأثره على بنية النص الشعري ومضامينه الفكرية .

المقدمة

استحوذت الدراسات المتعلقة بالمكان على أهمية كبرى في الدرس النقدي الحديث على وجه الخصوص، لاسيّما في عالم القصة القصيرة والرواية، وقد ظهرت دراسات كثيرة تحاول أن تبين أهمية المكان وأثره في العمل الأدبي، وقد بدأ الاهتمام بدراسة المكان في الشعر العربي يأخذ مساراً متسارعاً، فظهرت دراسات كثيرة تحاول أن تعرض لأهمية المكان ودوره في بناء النص الشعري على مختلف الأصعدة، وتأسيساً على الأهمية الواضحة للمكان في الأدب عموماً، وفي الشعر العربي على وجه الخصوص، وعليه فإن هذه الأطروحة تعنى بدراسة المكان عند شاعر أموي هو الراعي النميري، وهو شاعر نال شهرة كبيرة في عصره، وعدّه ابن سلام في الطبقة الأولى من شعراء عصره بصحبة جرير والفرزدق والأخطل[1] ، ومن هنا ارتأيت أن يكون موضوع دراستي هو المكان في شعر الراعي النميري بغية الوقوف على أهم مكونات المكان كما تظهر في شعره، والراعي النميري شاعر عاش جلّ حياته في الصحراء العربية، ومن هنا فإن الصحراء شكّلت المكان الأكثر وضوحاً في شعره، فظهرت آثارها جلية على أسلوب تشكيل الشاعر لصوره وأخيلته، وعلى طريقة معاينته للظواهر وتوظيفها في شعره، وفي سعيها لتقديم صورة واضحة لطبيعة الحضور المكاني في شعر الراعي النميري فإن هذه الدراسة قد تكونت من ثلاثة فصول جاءت على النحو الآتي :

- **الفصل الأول : المكان الطبيعي في شعر الراعي النميري**

---

(1) ينظر: الجمحي، (أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شـاكر، {د. ن}، القاهرة، ١٩٧٤م. ج١، ص٢٩٧.

وقد حاول البحث في هذا الفصل أن يدرس أهم الآثار التي خلّفتها خصوصية المكان الذي عاش فيه الراعي النميري على شعره فنياً ودلالياً، أما من الناحية الفنية فقد حاول البحث تتبع أثر الصحراء في شعر الراعي، وكيف أثرت على صوره الشعرية التي كوّنها اتكاء على مكونات الصحراء المختلفة، وأما من الناحية الدلاليه فقد حاول البحث أن يتتبع أثر المكان وخصوصيته على رؤى الشاعر وأفكاره كما تتجلى في شعره. وإذا كانت الصحراء هي المكان الأبرز حضوراً في شعر الراعي النميري، فقد حاول البحث في هذا الفصل أن لا يتجاهل مكونات المكان الأخرى التي ظهرت في شعر الراعي النميري، فدرس حضور الوادي والجبل بوصفهما مكانين احتلا مساحة معينه من شعر الراعي، على الرغم من أنهما لم يخرجا عند الراعي عن إطار الفضاء المكاني الذي مثلته الصحراء.

الفصل الثاني: المكان والآخر

كانت غاية البحث الرئيسية في هذا الفصل أن تتلمس الأثر الذي خلفه المكان على طبيعة حضور الآخر متمثلاً بالممدوح، والمرأة، والحيوان، في شعر الراعي النميري، ومن ثَم فقد انقسم الفصل الثاني إلى ثلاثة أقسام: درس القسم الأول علاقة المكان بالممدوح، وكيف أثرت خصوصية المكان الصحراوي على بنية قصيدة المدح عند الراعي النميري، ودرس القسم الثاني علاقة المكان بالمرأة محاولاً أن يظهر خصوصية العلاقة بين الشاعر والمرأة ومدى تأثير المكان على هذه العلاقة، وكيف تبلّر هذا الأثر في شعر الراعي النميري، أما في القسم الثالث فقد درس البحث صورة الحيوان كما تجلت في شعر الراعي النميري ، وقد ركّز البحث على دراسة الحيوان بوصفه

معادلاً موضوعياً[1]، وبوصف المشهد الذي يصوغه الشاعر لهذا الحيوان، يمثل انعكاساً لمشهد موازٍ في مخيلته، ومن ثم فقد كان تركيز البحث على مشهد الرحلة، وما يتبعها من تركيز على الناقة، ومن ثم تشبيهها بغيرها من حيوانات صحراوية.

الفصل الثالث : الحضور المكاني في نماذج مختارة من ديوان الراعي النميري / دراسة وتحليل

في الفصل الثالث تم تحليل ثلاث قصائد مختارة من ديوان الراعي النميري، وذلك من أجل دراسة مكوناتها ورصد العلاقات المكانية التي تظهر فيها على نحو يُظهر أثر المكان في هذه القصائد من حيث البنية وتشكل الصور والرؤى الشعرية ، وكان سبب اختيار البحث لهذه القصائد ، لأنها من أطول القصائد في ديوانه ، فالمتتبع لشعره يجد بأن أغلب قصائد الراعي النميري كانت قصيرة غير مطوّلة، لذا اختار البحث القصائد الآتية :

- قصيدته الدالية التي مطلعها :

طاف الخيالُ بأصحابي وقد هجّدوا   من أم علوَانَ لا نحوٌ ولا صَدَدُ

- قصيدته الدالية التي مطلعها :

بان الأحبة بالعهد الذي عهدوا   فلا تمالكَ عن أرضٍ لها عمدوا

- قصيدته العينية التي مطلعها :

---

(1) . المعادل الموضوعي : وسيلة يلجأ لها الأديب أو الفنان للتعبير عن مشاعره من خلال مشاهد أو صور من العالم الحسي تختلف عن تجربته الحقيقه لكنها تتشارك بنفس المغزى .

عادَ الهمومُ وما يدري الخليّ بها   واستوردتني كما يُستوردُ الشَّرَعُ

إن الراعي النميري شاعر امتلك موهبة فذّة ؛ مثلما يتضح لأي دارس لديوانه، وقد غاب كثيراً عن الدراسات النقدية الحديثة، وربما كان مردّ ذلك إلى أنه لم ينل شهرة معاصيريه الثلاثة الآخرين – الأخطل وجرير والفرزدق–، لكن ما تركه من شعر يستحق الدراسة والاهتمام.

ومن الدراسات التي أولت الاهتمام بالراعي النميري وشعره :

١. الراعي النميري، حياته وشعره. علي ارشيد محاسنة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٨٦م.

٢. الإنسان في شعر الراعي النميري في ضوء الدراسة الحديثة، أمل طاهر نصير، مجلة كلية التربية، العدد الرابع، بغداد، ٢٠٠١م.

٣. ديوان الراعي النميري، تحقيق واضح الصَّمَد ، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥م.

٤. الراعي النميري، عصره، حياته، شعره، محمد نبيه حجاب، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٣م.

٥. شعر الراعي النميري واخباره، ناصر الحاني، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٣٨٣هـ – ١٩٦٤م.

٦. الراعي النميري صوت الصحراء، أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م.

٧. شعر الإحتجاج الإقتصادي في العصر الأموي ، د .مخيمر صالح ، دار الفيحــاء ، ط١ ، عمان، الاردن، ١٤٠٨هـــ ، ١٩٨٨م .

إن الأهمية الكبرى للمكان في الأدب عموماً ، وفي الشعر على وجه خاص، فضلاً عن أهمية الشعر الذيّ خلّفه الراعي النميري هي التي كانت الدافع لهذه الدراسة، فالراعي النميري شاعر أموي فحل، لم يلق كثير الاهتمام من الدارسين، وقد بدا واضحاً أن خصوصية المكان الذي عاش فيه الشاعر قد تركت أثراً كبيراً في شعره، وهو ما ستحاول الدراسة أن تبحث فيه عبر محاور خاصة بغية الوصول إلى نتائج توضّح العلاقة الجدلية بين المكان والشعر في ديوان الراعي النميري .

التمهيد:

يرتبط المكان بالإنسان ارتباطاً وثيقاً لما يتضمنه من قيم خاصة تتشكل عبر وعي الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه بحيث يصير المكان جزءاً من المكونات الثقافية والنفسية والإجتماعية للإنسان الذي يحيا فيه ، ويكوّن معه علاقة حميمة تظهر على نحو خاص في نتاجات المبدعين الفكرية والأدبية؛ ذلك لأن المكان حيّز مادي يظهر أثره على نحو واضح وفق علاقات خاصة بمن يسكنه ويحيا فيه. ولعل هذا أن يفسّر الحنين المستمر إلى المكان في الإنتاج الأدبي الإنساني عموماً، بصرف النظر عن اختلاف البيئات والأديان والأعراق.

وتأسيساً على هذه العلاقة المهمّة بين الإنسان والمكان؛ فقد شغلت الدراسات المتعلقة بالمكان حيّزاً هاماً في النقد الأدبي، وظهرت دراسات كثيرة تهتم برصد المكان وجمالياته لاسيّما في القصة القصيرة والرواية تحديداً، فالمكان يتعلق أساساً في الدراسات الأدبية بالمفاهيم الخاصة بالسرد الأدبي، ومن هنا كانت الدراسات السردية، أكثرَ مجالات النقد الأدبي انشغالاً بتحليل المكان ودراسة علاقته مع مكونات النص السردي الأخرى كالشخصية والزمن والسارد وغيرها. فالمكان بالنسبة للنص السردي هو الحيّز الذي يؤطر للأحداث ويكسبها معقوليتها، ولا يمكن لأي ناقد يشتغل على تحليل النصوص السردية أن يَهمل هذا المكوّن وإلا كان عمله ناقصاً، ولعلَّ المتتبع للدراسات النقدية التي عنيت بالشعر يلحظ أن بعض هذه الدراسات قد التفتت إلى الحضور المكاني في النصوص الشعرية، وحاولت أن تدرس وتبين أثر المكان في النص الشعري من حيث هو مكوّن أساسي يسهم في التأثير في بنية النص ورؤى الشاعر دلالياً وفنياً، فعلى الرغم من أن وضوح المكان في النصوص الشعرية قد لا يظهر على نحو واضح كما هو الحال في السرديات، فإن المكان يلعب

دوراً هاما في بنية النص الشعري، سواء أكانَ على صعيد الصور الشعرية أم على صعيد الرؤى والأفكار والمضامين الشعرية . فالمكان مكوّن وجودي يرتبط على نحو وثيق بالإنسان، ويشغل فكره ووجدانه ويؤثر في نتاجه الإبداعي والفكري أياً كانت صيغته.

إن الاهتمام بدراسة المكان قديمٌ قدم الفكر الإنساني نفسه، "ولعل الفلسفة اليونانية قدّمت أولى المحاولات المنهجية لدراسة المكان؛ وتقديم تصورات خاصة عنه، "فقد قدم أفلاطون تصورات خاصة عن المكان، وتبعه بعد ذلك أرسطو وغيرهما من فلاسفة يونانيين، وقد انتقل الاهتمام بالمكان إلى الفلاسفة المسلمين الذي قدموا تصورات خاصة تتكئ في مجملها على ما قدمه الفلاسفة اليونانيون وإن كانت قد تجاوزتها في بعض الطروحات كما يبدو في أعمال ابن سينا والفارابي مثلاً"[١]. وليس من غايات هذا التمهيد أن يبحث في مثل هذه الإشكالات، غير أنه يحاول أن يبين الأهمية التي تلمّسها المفكرون والفلاسفة منذ القدم حول أهمية المكان الذي أولاه الباحثون اهتماماً كبيراً "ولعل نظرة عجلى في تاريخ النقد الأدبي، والفكر الجمالي أن تقع على إشارات موجزة حيناً وموسّعة حيناً آخر، حول تأثير المكان في الإبداع الأدبي. وما القصّة حول علي بن الجهم الذي جاء مادحاً الخليفة مشبهاً إياه بالكلب والتيس، ثمّ تطور مديحه إلى عيون المها بين الرصافة والجسر، إلا واحدة من الإشارات الدالة على إيلاء المكان أهميته في وعي الأدب والشعر خاصة في نقدنا العربي القديم ويصحّ التوكيد أن مفهوم المحاكاة في هذا النقد، ومن قبله مفهوم المحاكاة الأفلاطوني ثم

---

[١] انظر: كتاب: نصير، أمل ، حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية)، دار جهينة، عمان، ٢٠٠٦م، ص ٦٨-٦٩.

الأرسطي، ومن بعده مفهوم الانعكاس الفني.. [1]. هو شكل من أشكال وعي العلاقة بين الأدب والمكان؛ وإن يكن بطريقة مختلفة عما هي عليه في الدراسات الحديثة حول جمالية المكان" [2]

لقد شكّل المكان في المفاهيم الفلسفية العنصر الثاني من عناصر التكوين الكوني (الزمان والمكان) غير أن المكان بدأ أكثر ارتباطاً بالحياة المعيشة للكائن البشري لأنه يتكوّن من مكونات مادية يمكن تلمّسها، فكان المكوّن الأكثر تبلُراً في الذهنية الإنسانية عموماً، ففي الفكر الفلسفي اليوناني يعرّف أفلاطون[3] المكان على أنه " الحاوي للموجودات المتكثرة، ومحل التغير، والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر غير الحقيقي[4] ويعني أفلاطون بذلك أن المكان شيء لا يمكن قياسه أو رؤيته لكنه متخيّل ذهني، فيما يحاول أرسطو بعد أفلاطون أن يقترب من مفهوم أكثر واقعية للمكان، فهو يخالف أفلاطون ويلحّ على أن للمكان وجود مادي ملموس بدليل أن أي شيء يمكن أن ينتقل من مكان لآخر فيشغل الحيّز الذي كان يشغله في مكان آخر[5] إن المكان بالنسبة لأرسطو يمتاز بالخصائص الأربع الآتية :

١- المكان هو الحاوي الأول

٢- المكان ليس جزءا من الشيء

---

(١) الإنعكاس الفني :نظرية المذهب الواقعي في الأدب يرون بـأن ارتباط الاتجاهات الواقعية بالنص الأدبي لدى الشاعر ينبغي أن يكون انعكاسا لواقع المجتمع الذي يعيش فيه من ناحية ثانية.

(٢) كليب ، سعد ، جماليات المكان" آليات التبدي المكاني في الشعر"، جريدة الأسبوع الأدبي ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع٨٤٦ ٢٢/ ٢/ ٢٠٠٣ www.awu-dam-org.com

(٣) *أفلاطون* (عاش بين ٤٢٧ ق.م - ٣٤٧ ق.م) فيلسوف يوناني قديم, وأحد أعظم الفلاسفة الغربيين.

(٤) علي ، عبد المعطي ، *قضايا الفلسفة العامة ومباحثها*، ط١ (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٤م)، ص: ١٢٤.

(٥) ينظر: عبد الرزاق ، أحمد ، تطور الفكر الفلسفي اليوناني، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م ، ص:١٢٢

٣- المكان مساوٍ للشيء المحوي

٤- فيه الأعلى والأسفل[١].

والمكان عند الفلاسفة الإشراقيين[٢] هو البعد المجرّد الموجود ، وهو ألطف من الجسمانيات ، وأكثف من المجردات، ينفذ فيه الجسم، وينطلق البعد الحالّ فيه على ذلك البعد في أعماقه وأقطاره، فعلى هذا يكون المكان بعدا منقسما في جميع الجهات ، مساوياً للبعد الذي في الجسم بحيث ينطبق أحدهما على الآخر، ساريا فيه بكليته "[٣]

أما في الفلسفة الإسلامية القديمة فإن المكان قد "سطح عند بعض الفلاسفة المسلمين الذين تابعوا أرسطوطاليس[٤] في موقفه من المكان والخلاء، أمثال الكندي، والفارابي، وإخوان الصفا، وفلاسفة آخرين كالسجستاني وأبي حيان التوحيدي، وابن مسكويه. وهو بُعد متناهٍ، وهذا اتجاه أبي بكر الرازي وهو في موقفه يخالف الاتجاه السابق الآخذ بمذهب أرسطو في المكان إذ نجد لديه رفضا لهذا الموقف، وتبنيا للموقف الأفلاطوني منه. وهو عند الحسن بن الهيثم بُعد متخيل. فابن الهيثم بذلك لا يقر بالتعريف الأرسطي وتبعا له تعريف ابن سينا، بل يأخذ بتعريف مغاير لهما"[٥]

---

(١). قضايا الفلسفة العامة ومباحثها ، مرجع سابق، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص: ١١٦.

(٢) الفلاسفة الإشراقيين : هم الفلاسفة الذين يحاولون مقاربة المستقبل وفق علاقة جدلية مع الماضي والحاضر.

(٣). صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، الشركة العالمية للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ج٢ ، ص: ٤١٢.

(٤). ارسطوطاليس ثاني أكبر فلاسفة الغرب بعد أفلاطون. مؤسس علم المنطق، وشعره يعتبر أول انواع النقد الدرامي في التاريخ.

(٥). نصير، أمل ، فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرمة ، مقدمة القصيدة نموذجاً، مجلة جامعة الملك سعود،٢٠٠٠م ، م١٥ ، الآداب ٢ ، ص :٢٧٠-٢٧١ .

أما عند المعتزلة وأهل الكلام فالمكان "هو الفراغ المتوهّم الذي يشغله الجسم، وينفذ فيه أبعاده، ويرادفه الحيّز " [١]

وفي المباحث الفلسفية المعاصرة نجد أن الاهتمام بالمكان بدا واضحاً عند معظم الفلاسفة، "فهو عند ديكارت: الممتد في الأبعاد الثلاثة. وهو عند جون لوك: فكرة غير محددة. وهو عند نيوتن و كلارك ، حاوٍ للأشياء، مع إضافة خاصية له في اللاتناهي والأزلية والأبدية والقدم، وعدم الفناء. ويرى "كانت" أن المكان يصدر عن تنبيه العقل، وأن هناك تصورا مسبقا لدى الإنسان عن طبيعة المكان"[٢] أما الوجوديون فيعرّفون المكان أنه مقولة وجودية كالزمان، وليس مقولة عقلية أو إطاراً ينتظم الموجودات.

وقد وجد المكان أيضا اهتماماً كبيراً عند علماء الاجتماع فقد أطلق كوندراتينكو على علاقة الإنسان بالمكان والطبيعة تسمية (العلاقة الفردية الاجتماعية)، التي بواسطتها يجري الإنسان تقييماً للأشياء المحيطة به، كأن يسبغ على بعض الأشياء ــ والأمكنة صفة القداسة، وما يصاحبها من شعور جمالي، وتختلف تلك العلاقات الفردية (التقييمية)، مع الطبيعة والمكان، عن الإدراك العلمي الذي موضوعه "موضوع الإدراك" وحسب ما يقيّمه، انطلاقاً من ذلك، يؤكد أنه يوجد طريقتان للمعرفة: الطريقة العلمية، والطريقة الفنية، ويقوم التقيم على المقارنة التي لا تعقد هنا على أساس

---

[١]. المعجم الفلسفي، ج٢، ص: ٤١٢.

[٢]. فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرمة، ص: ٢٧١.

الصفات الموضوعية للأشياء بل على أساس تأثيرها، لذلك تتميز الصورة ــ التقييم (أي الجمالي، القدسي، النفع) تمييزاً مبدئياً عن الصورة ــ الإدراك[1].

ويرى "دوركايم" أن القاعدة الأساسية في المنهج الاجتماعي هي: "عــدّ الوقــائع أشــياء.. والشيء هو كل ما يُعطى، أو كل ما تبدّى. أو بالأحرى يفرض نفسه على الملاحظة. والنظر إلــى الظواهر على أنها أشياء هو النظر إليها على أنها معطيات تؤلّف نقطة ابتداء العلم." وينــشأ عــن "الشيئية" تحديد الموضع والأبعاد. فلا يمكن البتة إدراك حقيقة الشيء إلاّ من خلال دراسة الوســط الذي هو كائن فيه. والذي يستمد منه جملة خصائصه التمييزية التي تحدد صفاته وحدوده، وطبيعــة التبادلات القائمة بينه وبين عناصر وسطه. ولهذه العلة اتجهت الدراسات الاجتماعية إلى "البيئــات" المتحضرة والبدائية للكشف عن التفاعل المتبادل بينها وبين البنيات الذهنية للجماعات.[2]

وقد شهد مفهوم المكان تطورات كبيرة في الدراسات النقدية الحديثة خصوصاً فيما يسمى بالنقد الظاهراتي، وكان أبرز من بدأ هذا المنهج الناقد الفرنسي غاستون باشلار الذي سرعان ما انتشرت أراؤه في الدراسات النقدية الحديثة، وصار أي حديث عن المكان لا يمكن أن يتم دون الرجوع إلى باشلار كمصدر رئيس." وقد أطلق باشلار نظريته عام ١٩٣٨ في كتابه «التحليل النفسي للنار»، واتبعه بكتبه الأخرى، ومنها «شعرية المكان» (١٩٥٧) (وقد ترجمه غالب هلسا

---

[1]. كوندراتينكو، نيقولاي ،علم الجمال الماركسي، ضمن كتاب الجمال في تفسيره الماركــسي، مجموعــة علمــاء سوفييت ، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٤ ، ص: ٣٣٤.

[2]. مونسي، حبيب ، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١، ص: ١٢.

(الأردن) عن الإنجليزية عام ١٩٨٠ بعنوان «جماليات المكان»، وافتتحت به سلسلة كتاب «الأقلام» الصادرة عن دار الشؤون الثقافية ببغداد)."[1]

لقد حاول باشلار أن ينطلق من رؤى مغايرة للدراسات التقليدية التي كانت تحدد مفاهيم المكان فلسفياً أو فيزيائياً، وحاول تقديم تصورات جديدة كانت منطلقاً هاماً لدراسة المكان من منظور فني مميز . وقد ركّز باشلار على العلاقة الحميمية بين الإنسان والمكان، وكيف تتجلى هذه العلاقة في أحلام الإنسان، وتظل تؤثر فيه في كل مراحل حياته، فالمكان؛ بيت الطفولة في نظر باشلار هو عالم الإنسان الأول، وهو مكوّن من جسد وروح، "فالأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد، ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة"[2]

فالمكان؛ يسيطر على وجدان الإنسان طوال حياته، لاسيّما ذلك المكان المرتبط بحياة الطفولة، إذ يظل هذا المكان حاضراً في مخيلة المبدع، مؤثراً على نتاجه الإبداعي بشكل واضح، فباشلار" قد انطلق من فلسفته الظاهراتية في دراسته للمكان باعتباره ظاهرة تلعب دورها في تشكيل الصورة الفنية في العمل الروائي، فيعرف المكان بقوله: المكان هو المكان الأليف، وذلك هو البيت

---

(1). أبو هيف،عبد الله ، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، م ٢٧ ، ع١، ٢٠٠٥ ، ص: ١٢١ .

(2). باشلار ،جاستون ، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر ، بغداد، ط١، ص: ٤٥ .

الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا. فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أن تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة" [١]

وقد تطورت الدراسات التي عنيت بالمكان وتنوعت بحسب رؤى النقاد وفلسفاتهم الخاصة، وإن كانت كل الدراسات تجمع على الأهمية القصوى التي يحتلها المكان في العمل الأدبي، لاسيّما في النصوص السردية، إلى الحدّ الذي جعل بعض النقّاد يعدون أن الحكم على إبداع الأديب يكون بشكل رئيسي عبر قدرته على توظيف المكان، ومن هنا تصير إحدى مهام النقد الأساسية هي الحكم على مصداقية الفنان عبر قدرته على توظيف المكان توظيفياً معبرا عن خصوصيته ومميزاته . [٢] وبصرف النظر عن مدى دقة مثل هذه الأحكام التي تصدر عن نظرة تطالب الأديب أن يكون ملتزماً، واقعياً بطروحاته، فإنها بدون شكّ تؤشر على مقدار الأهمية التي يمثلها المكان في النص الأدبي إلى الحد الذي يجعلنا عندما نقلِّب مباحث الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا... نتأكد من الحضور الطاغي للمكان. بل قد نجد المقابلة التالية : الإنسان/ المكان في كل سطر نقرأه، وكأننا إزاء حقيقة أولية في كل فهم يروم النزول إلى أغوار الذات الإنسانية: شخصية، وفرداً، ووجوداً، وهوية، وفكرة.. وتلك حقيقة لم نجد لها في الدرس الأدبي إلاّ حضوراً باهتا، أو كان حضورها في المناهج الاجتماعية حضوراً تابعا لا متبوعا، خدمة لوجهة النظر المهيمنة أصلا على المنهج، وعلى النتائج المتوخاة من أدواته. والفرق بيّن في أن تكون "الموضوعة" متبوعة، تقيم اعتمادها على الوجود أولا، وفي أن تكون تابعة، تخدم هما منفصلا

---

(١). حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية) ص: ٢٧٢. وينظر تعريف المكان عند باشلار في كتابه "جماليات المكان" مرجع سابق، ص:٦.

(٢). ينظر: النصير، ياسين، إشكاليات المكان في النص الأدبي، بغداد، ، ص: ٢.

عنها." [1]

وقد تطورت المفاهيم المرتبطة بالمكان بسبب تطور الدراسات السردية على وجه الخصوص، ولاسيما إنجازات فلاديمير بروب و أ.ج. غريماس ورولان بارت، وقد حاول منظرو المنهج السيميائي في تحليل السرد أن يطوروا من المفاهيم الخاصة بالمكان متبنين مصطلح الفضاء المستند إلى إنجازات فلاديمير بروب،" ويتقدم هؤلاء السوفييتي يوري لوتمان الذي عالج المكان ودلالاته في كتابه «بناء العمل الفني» (المترجم إلى الفرنسية عام ١٩٧٦). وقد قامت سيزا قاسم دراز (مصر) بتعريب الفصل المتعلق من الكتاب بـــ«مشكلة المكان الفني» [2] ولعل التنبه لأهمية المكان في الدراسات النقدية العربية بدأ بشكل خاص حينما ترجم غالب هلسا كتاب باشلار "جماليات المكان " ومنذ ذلك الوقت تعددت الدراسات العربية التي عنيت بالمكان وأهميته في الأدب.

وترى اعتدال عثمان أن المكان " لا يقتصر على كونه أبعادًا هندسية وحجوماً، ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة ،يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد مـــن التجريـــد الذهني، أو الجهد الذهني المجرد" [3]

ويرى عز الدين إسماعيل أن " حقيقة المكان النفسية تقول إن الصفات الموضوعية للمكـــان ليست إلا وسيلة، أو وسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية[4] " وهو ينظر إلى اللغة على أنها " تشكيل صوتي له دلالة مكانية، والشاعر حينما يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية

---

[1]. فلسفة المكان في الشعر العربي، ص: ٨.

[2]. جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص: ١٢٥.

[3] .عثمان ، اعتدال ، إضاءة النص ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص: ٥.

[4] . إسماعيل ، عز الدين ،التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٨٤ ، ص: ٦٥.

تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنيــة ذات دلالــة فــإذا كانــت الموسيقى تتمثل فــي التأليف بين الأصــوات في « الزمان » والتــصوير يتمثــل فــي التــأليف في«المكان» فإنّ الشاعر يجمع الخاصيتين مندمجتين غير منفصلتين، فهو يشكل المكان في تــشكيله الزمان، أو إن شئت العكس، فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير " (١)

ومن تعدد تعريفات المكان من الناحية الجغرافية اعتباره سياقًا جغرافيًا وحيزًا ما ،أما المكان اجتماعيًا فهو" الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه " (٢) والمكان أيضًا، عند الناقد نفسه " ليس بناءً خارجيًا مرئيًا ، ولا حيزًا محدد المساحة، ولا تركيبًا من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المميز والمحتوى على تاريخ ما، أو". المضمخة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة(٣)".

ويميز عبد الملك مرتاض بين المكان الحقيقي، والمكان الأدبي، فالمكان الأدبي عالم بلا حدود وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق"(٤) إن الأديب المتمكن هو الذي يستطيع أن يتعامل مع المكان تعاملاً بارعاً، فيوظفه توظيفًا فنيًا ناجحاً إلى جانب كونه حقيقيًا. وبمختلف الأبعاد كالبعد الاجتماعي، أو النفسي، وكذلك البعد الجمالي.

---

(١) . المرجع السابق ، ص: ٥٥.

(٢) . النصير، ياسين ، الرواية والمكان ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، 1986 م، ص: ١٦-١٧.

(٣) . إشكالية المكان في النص الأدبي، ص:8 .

(4). مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998 م، ص:57 .

إن طبيعة المكان وخصوصيته تجعل دراسته في السرديات أمراً حتمياً لا يمكن الاستغناء عنه، فالمكان يشكّل أحد أهم أركان العمل السردي، وهو يتصل بنيوياً مع غيره من مكونات النص السردي. غير أن دراسة المكان ومحاولة تحليل مكوناته ورصد العلاقات القائمة بينه وبين النص الأدبي لا تقتصر على النصوص السردية وحدها، فإذا كانت النصوص الشعرية لا تُظهر أهمية كبرى للمكان – كما هو السر – في الوهلة الأولى، فإن التدقيق المعمق في أي نصّ شعري يظهر أن هذا النص يقوم بشكل أو بآخر على المكان بوصفه مكوناً رئيسيا في بناء النص، غير أن ما يميز الشعر عن السرد هو أن الشعر أكثر مراوغة فيما يخص الكشف عن بنياته، إذ إن إبراز الحدث هو هدف رئيس في السرديات، ولا يمكن تصور أن تجري الأحداث بمعزل عن مكان يحتويها، ومن ثم فإن المكان يتجلى على نحو مادي ملموس في العمل السردي، بينما قد يغيب الحضور المباشر للمكان عن النص الشعري.

إن المكان في الإبداع الأدبي عامة وفي الإبداع الشعري خاصة ليس صورة (فوتوغرافية) أو شكلاً مرسوماً هندسياً (طوبوغرافيا) كما أنه ليس موصوفاً وصفاً علمياً أو مشهدياً أو تشريحياً، وإنما هو تعبير أو لفظ لغوي أو دال يحمل في ذاته مدلولا، ثم يحيل على مرجع معين، ثم يصيرهو من حيث الرؤية مرجعاً مفتوحاً يعطي للدال فرصة كبيرة يتناسل من خلالها كما قد يرتبط بدوال أخرى ضمن تركيب لغوي معين، وفي إطار سياق أسلوبي محدد، بل وضمن نص أو نصوص إبداعية متعددة تتفق في استعمالها اللغوي للمكان نفسه وهذا يسعف الدال على توسيع دائرة مدلولاته ومرجعه المفتوح ؛ لذا أصبح لزاما أن تخرج اللفظة المكانية المستعملة في الملفوظ/المتخيل (أي أن يخرج الدال) من المستوى الملموس إلى المستوى المجرد، ومن الإطار المحسوس إلى الإطار

المعنوي، ومن المرئي إلى المفهومي أو الرؤيوي، ومن مجرد التذكر إلى التفكر والارتقاء في التخيل. [١] إنَّ المكان بوصفه حيّزا أو حاضناً للمكونات لا يمكن أن يحمل في الأدب قيمة جمالية إلا في حالة ارتباطه بقيمة ما، أو بقيمٍ عدّة اجتماعية أو فردية، وروحية أو مادية... الخ، ومن دون ذلك، يصعب الكلام على جمالية هذا المكان أو ذاك في الشعر، والأدب عامة. ومما لاشكّ فيه أنه كلما تعدّدت القيم المرتبطة بالمكان ــ وتنوّعت وتعقّدت ــ اتصف المكان بالغنى الجمالي، بحيث يبدو وكأنه كائن جمالي في ذاته، بصرف النظر عن الأذواق، التي تتعامل معه. وليس الأمر كذلك. إن المكان جمالي بالنسبة إلينا لأنه يمثّل قيمةً ما أو قيماً عدّة، لنا موقفٌ إيجابيٌ أو سلبي منها. وهو ما يستتبع أن جمالية المكان تختلف بحسب اختلاف خصائصه من جهة، واختلاف القيم المرتبطة به من جهة ثانية، واختلاف المواقف الاجتماعية والفردية من جهة ثالثة، إن هذا الاختلاف يؤدي إلى أن جمالية المكان عموماً هي جمالية مترجّحة لا تثبت على مستوى محدّد من الأهمية أو العمق أو الاتساع، غير أنه لاشكّ في أن هذه الجمالية متحصّلة مما هو اجتماعي في نهاية المطاف. فليس ثمة مكان تطوله التجربة الاجتماعية، إلا ويحمل دلالة جمالية ما، بصرف النظر عن مستواها أو فحواها. إن هذا الأمر لا يتعلّق بجمالية المكان في الواقع أو الحياة فحسب، بل يتعلّق أيضاً بتلك الجمالية في الشعر والأدب عامة[٢]"

والمكان في النص الشعري أخذ بعده الجمالي وفق علاقات متنوعة ، فهو يتبدّى بأشكال وطرائق عديدة مجتمعة حيناً، ومتفرّقة حيناً آخر؛" وذلك بحسب "الوعي المكاني" في النص الشعري.

([1]). أنظر: المساوي ، عبد الرزاق ، جمالية المكان في الإبداع الشعري : مقاربة إسلامية مقترحة. http://www.qwled.com/vb/forum2/thread14136.html

([2]). ينظر: جماليات المكان "آليات التبدي المكاني في الشعر"، www.awu-dam-org.com

ونقصد بالوعي المكاني، هنا، وعي الذات الشعرية بعلاقتها بالمكان ومدى تأثيره فيها إيجاباً أو سلباً. وهو الذي يدفعها إلى اتخاذ موقف تقويمي من المكان، في النص الشعري من مثل شعر البكاء على الأطلال الذي يقدّم وعياً مكانياً من الطراز الرفيع. في حين أن شعر البكاء على الشباب (أو شعر المشيب)، نراه يقدّم ما يمكن أن نطلق عليه "الوعي الزماني". وغنيٌّ عن التوضيح أنه لا يمكن الحديث عن وعي مكاني أو زماني صرف. ولعلّ النوستالجيا (أو الحنين الارتدادي) مثلٌ على هذا التداخل؛ حيث يتمّ الحنين إلى مكان محدّد في زمان محدّد."(١)

ويحدد سعد الدين كليب الأشكال التي يتبدى بها المكان في الشعر بالآتي:

١. **الشكل الموضوعاتي:** وفيه يتمّ التعامل الشعري مع المكان بوصفه موضوعاً قائماً بذاته، ليس بالمعنى الفيزيائي والجغرافي فحسب، بل بالمعنى الاجتماعي والنفسي والجمالي أيضاً . وذلك من مثل نصّ الأطلال، في الشعر القديم، ونصّ المدينة في الشعر الحديث.

٢. **شكل الفضاء الشعري:** حيث يتداخل المكان في الرؤيا الشعرية. وهو ما يجعله مرغوباً فيه لذاته، وكأنه المثل الأعلى الذي يسعى النص إلى إنجازه، تماماً كالمدينة الفاضلة . ويبدو ذلك بكثرة في شعر الواقعية العربية الذي راح يصوّر مدينة المستقبل أو جمهورية العدالة. مما يستتبع تمييزاً بين مكان "الرؤية" وفضاء "الرؤيا".

٣. **شكل الإطار الشعري:** ويبدو فيه المكان خلفيةً أو إطاراً لحركة النص الانفعالية واللغوية والصورية والرؤيوية أيضاً، والمكان، في هذا الشكل، هو الحاضر والغائب معاً. إنّه

---

(١) المرجع السابق، www.awu-dam-org.com

الحيّز الذي يحتوي تلك الحركة، فيحدّد مسارها وطبيعتها، من دون أن يعلن عن نفسه أحياناً. ويضرب مثالا على ذلك بحركة الفرس والجلمود في بيت امرئ القيس :

مكـــرّ مفـــرّ مقبـــلٍ مدبـــرٍ معـــاً   كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ[1]

حيث يطرح هذا البيت مكانين مختلفين تماماً. الأول مكان سهلي، يحتوي حركة الفرس الهائلة، والثاني مكان جبلي، يحتوي حركة الجلمود الهاوية. ولا يمكن الوعي بهاتين الحركتين، من دون الوعي بالمكانين اللذين يحتويانهما.

٤. **الشكل الصوري**: وفيه يظهر المكان في الصورة الفنية بوصفه عنصراً مؤسساً أو مكملاً . كقول السياب: "عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السحر". وهذا الشكل من الشيوع بحيث لا يكاد يخلو منه نص.

٥. **الشكل الرمزي**: ويتحول فيه المكان إلى رمزٍ فنيٍّ يحمل طاقة انفعالية أو تعبيرية أو تقويمية محدّدة أو مفتوحة. وقد شاع هذا الشكل في شعرنا الحديث، ولاسيما في اتكائه على الأسطورة والتاريخ. فظهر كثير من الأمكنة ــ الرموز في هذا الشعر، من مثل سدوم وعامورة وبابل وإرم ذات العماد.

٦. **الشكل الحيادي**: ويقصد به الشكل الذي يظهر به المكان، من دون أن يكون مقصوداً لذاته، أو دون أن يكون ذا قيمة تعبيرية لا غنى عنها في النص. إنه أشبه بالحشو، من دون أن يكون حشواً بالضرورة. [1]

([1]).ديوان امرئ القيس. تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٠م ص١١.

إن تتبع مراحل الشعر العربي تكشف عن ارتباطات وثيقة بين هذا الشعر والمكان، ولعل أكثر ما يبدو واضحاً في هذا الإطار هو المقدمة الطللية التي استحوذت على اهتمام الباحثين في الشعر العربي عموماً والشعر الجاهلي على وجه الخصوص، فطبيعة حياة العربي الصحراوية كانت تفرض عليه علاقة جدلية مع المكان الذي يعيش فيه ، وقد بدا أثر هذا المكان في بنية النص الشعري الجاهلي، فالمقدمة الطللية تعبير واضح عن علاقة الإنسان العربي بالمكان ، والرحلة التي اعتاد الشاعر على خوضها ترتبط أساساً بطبيعة المكان الصحراوي ، فالشعر الجاهلي خصوصاً والعربي عموماً شعر مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة التي أنتجته "فكل بيئة كانت تمد الشاعر بروافد طللية تبعاً لمسميات أمكنتها التي أودعها خلاصة ذكرياته، فأثرت فيه حتى أسقط عليها نفسه ووجدانه، لأنه يريد أصحابها، لذلك أسرف في ذكرها لأنها متنفس عواطفه وأحلامه، كما كان لهذه الأمكنة في المقدمات الطللية دلالات فنية، هو من العلم بحيث كان الشاعر يقصدها قصداً فهي ليست سنّة طللية فحسب بل كانت سنّة فنية ونفسية "[٢] ومن هنا يمكن القول بأن المكان في الشعر العربي ليس مكوناً تابعاً يحضر على نحو عرضي ، بل هو مكون رئيسي من مكونات القصيدة العربية . وإذا تجاوزنا العصر الجاهلي فإننا نلحظ أن آثار المكان الصحراوي ظل واضحاً في الشعر العربي في صدر الإسلام ، والعصر الأموي ، وما تلاهما من عصور ، فالبيئة الصحراوية لم تتغير من حيث جغرافيتها وتضاريسها، ومن حيث مناخها، من هنا لا يمكن أن نقصر هذه المقدمة على الجاهليين دون غيرهم " فإذا عرفنا أن الخيام ظلت منصوبة في أعماق الصحراء إلى زمن بعيد بعد

([1]). جماليات المكان "آليات التبدي المكاني في الشعر". www.awu-dam-org.com

([2]) . عبد الله ، محمد صادق ، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة:دراسة وتحليل ونقد ، دار الفكر العربي ، ١٩٨٥م ، ص: ١٩٥.

العصر الجاهلي، بل إن بعضها مازال منصوباً حتى يومنا هذا، فهل لنا الحق -بعد ذلك- أن نحرم ذلك البدوي من التعبير عن حلّه وترحاله، لكونه ليس جاهلياً؟ فالقضية -في رأينا- ترتد إلى أصالة التعبير وإلى صدق التجربة الفنية لدى الشاعر، وليست مرتبطة بالسبق الزمني، لأن الجاهلي نفسه قد ينظم شعراً يقلد به شعراً سبقه" (١).

وقد بدا واضحاً انعكاس المقدمة الطللية على القصيدة العربية في العصور اللاحقة على العصر الجاهلي، وعلى الرغم من ذلك لم يكن الشعراء يلتزمون تماماً بأسلوب الجاهليين في الوقوف على الأطلال، إذ كانت البيئة تترك أثرا معيناً على مقدمات القصائد، بحسب طبيعة هذه البيئة ومقوماتها التي ترتكز إلى خصوصية المكان فيها، فالطلل وفق مفهومه الشمولي لا يمكن عدّه ظاهرة مقتصرة على الشعر الجاهلي وحده، وإنما هو ميزة يمكن أن نلمحها حتى في النصوص الشعرية العربية الحديثة، وإن اختلفت طريقة حضورها، إن الطلل لا يمكن اختزاله بمجموعة من بقايا الديار التي خلّفها سكانها الراحلون، بل هو ذلك الإحساس المستمر بطبيعة العلاقة الحميمية بالمكان ، سواء أكان بيت شعر في الصحراء، أم قصراً منيفاً، إنه شعور تفرضه طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان والمكان الذي يعيش أو عاش فيه " لم يكن الطلل ظاهرة "جاهلية" وحسب، وإنما كان الطلل، وسيظل شارة الشعر العربي ماضياً وحاضراً. ما دام الطلل يسكن الذات العربية هاجساً لا يتحول ولا يريم، وإن خَفَتَ ذكره حيناً، فإنه يعود في أحايين أخرى أشد توهجاً وحضوراً. وربما

---

(١). أبو جمعة، بوبعيو ، المقدمة الطللية بين الاستجابة النفسية والتقليد الفني ، جريدة الأسبوع الأدبي ، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت . http://www.awu-dam.org

حمل كل حديث عن الدنيا وأسرارها، ومعاشها، شيئا من الطلل. وكل التفاتة إلى الماضي أو المستقبل لا تعدم من روح الطلل نصيبا مفروضا."[١]

(١) . فلسفة المكان في الشعر العربي، ص: ٣٥.

الفصل الأول

المكان الطبيعي في شعر الراعي النميري

الفصل الأول

المكان الطبيعي في شعر الراعي النميري

يتعلق الشعر أساساً برؤى وجدانية إنسانية تتبلور ضمن أساليب لغوية خاصة، ولعل مكوّنات الحياة في المكان الذي يحيا فيه الإنسان تفرض حضورها على كامل الأشكال الإبداعية بما فيها الشعر ، ومن هنا يبرز التمايز جليا بين النتاجات الإبداعية التي تختلف باختلاف البيئة وتتمايز بتغيّر الظروف الاجتماعية، ووفقا لذلك فإن مكونات المكان العربي كانت تحضر وفق صيغها التي تميز أعمال المبدعين العرب، على اختلاف عصورهم، بأساليب ومواضيع شعرية تستمد من البيئة الصحراوية على وجه الخصوص مميزاتها الأساسية.

وقد مثلت الصحراء دوماً مرجعية أساسية، اتكأ عليها الشعراء العرب تحقيقا لغايات خاصة تتعلق بهؤلاء الشعراء وطبيعة علاقتهم بالمكان الذي يعيشون فيه، ولعل طبيعة الأرض العربية التي تشغل فيها الصحراء المساحة الأكبر كان لها أثر واضح في الشاعر الجاهلي، إذ يتجلى هذا في الاهتمام الواضح بمكونات الصحراء المختلفة لدى الشعراء الجاهليين، الذين لم يتركوا شيئا من مكوناتها إلا وذكروه في شعرهم. وقد ظلت الصحراء حاضرة في الشعر العربي في العصور اللاحقة للعصر الجاهلي، على الرغم من كل ملامح التطور التي أصابت الحياة العربية.

صحيح أن هذه التطورات كانت جذرية تماما وأحدثت تغيّراً كبيراً في طبيعة حياة العربي، غير أن حضور الصحراء بمعطياتها المختلفة، ظل حاضراً في كثير من النماذج الشعرية، وكان هذا الحضور يستند إلى مرجعيات مختلفة، أبرزها هو استمرار تعلق العربي بالموروث الجاهلي الذي

كان من العسير أن يختفي من حياته على الرغم من تعاقب الأيام ومرور السنين، فالصحراء ظلت ماثلة حتى في وجدان العربي الحضري الذي ابتعد عنها معيشيا، لكنه لم يستطع تجاوزها فكرياً ووجدانياً. فضلاً عن ذلك فإن الصلة بين الحواضر -التي نشأت إبان توسع دولة الخلافة الإسلامية- لم تكن مقطوعة بالبوادي التي ظلت تمثل مرجعاً لا يمكن الاستغناء عنه. مما يعني أن المجتمع الذي وصف بأنه وليد الحضارة الجديدة لم يكن منعتقا أبداً عن الصحراء التي ظلت هاجساً ملحاً، ومكاناً لا يمكن الاستغناء عنه. من هنا فإن الباحث عن أثر المكان في الشعر العربي، سيلحظ أن الحضور الأبرز للحيّز المكاني كان يتجلى بوساطة الصحراء خاصةً. تبعاً لذلك فإن محاولة هذه الدراسة للبحث في تجليات المكان في شعر الراعي النميري ستكون بمثابة محاولة للكشف عن أثر البيئة الصحراوية وتجلياتها في شعره، لاسيّما وأن الراعي النميري يعدّ من الشعراء الذين التزموا نمطاً بدوياً واضحاً في شعرهم، إذ إنه ظل بدوياً بنمط حياته على خلاف كثير من شعراء العصر الأموي الذين أحدث الانفتاح الحضاري تأثيراً كبيراً في أساليب حياتهم التي انعكست بالضرورة على أساليبهم الشعرية. فالمتتبع لشعر الراعي النميري يلحظ أن حضور الصحراء بمختلف مكوناتها كان واضحاً في شعره، إذ إنه كان يتكئ على مكونات البيئة الصحراوية تحقيقاً لغايات شعرية خاصة به. فهو كان يمثل مدرسة لم تخرج كثيراً على أسلوب الشعراء الجاهليين فكرياً وأسلوبياً، ولعلّ هذا الالتزام لم يكن إلا انعكاساً للبيئة الصحراوية التي نشأ فيها هذا الشاعر. وهذه الميزة التي ميّزت شعر الراعي النميري نجدها أكثر وضوحا عند تلميذه وراويته ذي الرّمة الذي تأثر بأستاذه وطوّر مدرسته الشعرية ليكون أشهر الشعراء الذين تغنوا بالصحراء في العصر الأموي، بل ربما كان أشهر الشعراء الذين احتفوا بالمكان الصحراوي في الشعر العربي عبر تاريخه كلّه.

إن الحديث عن المكان في شعر الراعي النميري يعني بشكل أو بآخر الحديث عن مكونات البيئة الصحراوية، وأثرها في شعره على مستوى الأخيلة والصور الشعرية والرؤى الفكرية، وفقا لذلك سيعنى هذا الفصل بتوضيح أبرز معالم المكان الصحراوي كما جاءت في شعر الراعي النميري عبر عدّة محاور تتعلق بطبيعة حضور المكان/ الصحراء في شعره، ومن أجل الكشف عن تجليات المكان في شعر الراعي النميري سيعمد البحث إلى دراسة ظاهرة المكان وفق ثلاثة محاور تتعلق بتتبع أثر الصحراء وحضورها في شعر الراعي النميري، يختص المحور الاول بتتبع أثر المكان دلالياً في شعره، وذلك عن طريق البحث في الأثر الذي خلّفته الصحراء في الرؤى والمضامين الشعرية عنده، أما المحور الثاني فسيخصص للبحث في أثر المكان فنياً في شعر الراعي، عبر البحث عن تأثير الصحراء في الصور الشعرية في ديوان الراعي النميري. بينما سيكون المحور الثالث خاصاً بتتبع مقدار حضور الجبال والأودية في شعره، بوصفها معالم جغرافية تضمنتها الصحراء، لكنها شكلت علامات فارقة تختلف بطبيعة حضورها عن الصحراء بوصفها فضاءً من الرمال الممتدة الواسعة.

أولا : أثر المكان دلالياً في شعر الراعي النميري : الصحراء فضاء حياة/ فضاء موت :

امتزجت حياة العربي بالصحراء حتى غدت قطعة منه، ومكوناً رئيساً من مكونات حياته، وكانت الفيافي الممتدة إلى أبعد مما يرمى له البصر، تمثل الفضاء الرحب الذي عاش فيه العربي حياته، وأمضى سني طفولته وشبابه وكهولته، ولَئِن كانت التغيرات التي فرضت نفسها على حياة العربي بدءاً بالعصر الأموي، مروراً بالعصور التالية قد قلّصت حضور الصحراء نسبياً في حياة العربي، فإنها لم تُلغها نهائياً، بل ظلت هي المكان الأول الذي سيطر على حياة العربي ووجهها وفقاً

لخصائصه ومقوماته، ولعل أبرز ما يميز الصحاري عموماً هي جدبها وقلة مائها ومراعيها، ومن ثم تميزت حياة الصحراء عن غيرها بعدم الاستقرار والارتحال المستمرّ، ما يعني أن علاقة الإنسان البدوي بالمكان تمتاز بشيء من الاضطراب والتعقيد.

إن صورة الصحراء كحيّز مكاني واسع لا نهاية له تثير في النفس الإنسانية شيئاً من الفزع والخوف، و" تبدو صورة الصحراء في الشعر العربي- بادية الجهامة والقسوة والإظلام، إلى حد جعل بعض النقاد الذين تناولوا الشعر القديم بالدراسة يطلق عليها لفظ (الغابة الرميلة). ذلك أن جميع عناصر (لوحة الصحراء) الأموية – هي الأخرى – في حالة حركة دائبة شريرة، تعدو فيها الكائنات في حالة افتراس، وإيقاع يحوطه الثكل والفقد، وانعدام الأمن والأمان " [1].

إن الإنسان عموماً يظلّ مرتهناً للمكان الذي يعيش فيه، ويظل المكان حاضراً وجدانيا في مخيلة هذا الإنسان طويلاً، وفي حالة الإنسان العربي، فإن الصحراء كانت تمثّل حيّزاً للحياة والموت في آن واحد، فهي تمثّل من جهة مكان الصبا والحب والحياة عموماً، وتمثّل من جهة أخرى هاجساً ملحّا يحمل في طياته كل معاني الموت والفناء، وفقاً لذلك كان ارتباط هذا الإنسان بالصحراء يتوفر دوماً على علاقات إشكالية لعلّ أبرز ما يمثلها في الشعر العربي هو المقدمة الطللية التي تبلورت ضمن رؤى تحمل معاني الموت والحياة، والصراع الأبدي بينهما. ولعل المتتبع لشعر الراعي النميري يلحظ أثر الصحراء جليّا في بنية قصائده عموماً، إذ إن اتكاء الشاعر على المقدمة الطللية يبدو واضحا في أكثر قصائده، والمقدمة الطللية التي تبكي خواء الديار وفقدان الأحبة، يتنازع

---

[1]. أنس الوجود ، ثناء، ،تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٩٠م ، ص : ١٥٨

حضورها فكرياً جانبان، أحدهما ذلك الفضاء الخاوي الذي احتله الموت، بعد أن أجدب وهجره الأهل والأحبة، والآخر ذلك الفضاء الذي احتلته الحياة بعد أن ارتحل الأحبة إليه، وإذا كانت النفس الإنسانية عموماً تنزع إلى القديم وتحنّ إليه، فإن ذلك كان السبب الرئيس ليحتل الفضاء الخاوي المقفر الحيّز الأكبر في الشعر العربي، وذلك لأن هذا الفضاء يمثل بالنسبة للإنسان مسرحاً لأحداث كثيرة استقرت في وجدانه في مراحل معينة من عمره.

في شعر الراعي النميري، نلمح حضور المقدمة الطللية كثيراً، كما نلمح أن حضور الصحراء بوصفها فضاءً للموت والخواء يوازيه حضور آخر للصحراء بوصفها فضاء لحياة جديدة في مكان آخر، يقول الشاعر:

أفي أثر الأظعان عينك تلمح ... نعم لات هنّا إنّ قلبك متيح

ظعائن منناف إذا ملّ بلدة ... أقام الركاب باكرٌ متروّح

من التبعين الطرف في كل شتوة ... سنا البرق يدعوه الربيع المطرّح

يسامي الغمام الغرّ ثمّ مقيله ... من الشرف الأعلى حساءٌ وأبطح

رعين قرار المزن حيث تجاوبت ... مذاكٍ وأبكارٌ من المزن دلّح

بلادٌ يبزّ الفقع فيها قناعه ... كما ابيضّ شيخٌ من رفاعة أجلح

أقامت به حدّ الربيع وجارها ... أخو سلوة مسّى به الليل أملح

فلمّا انتهى نيّ المرابيع أزمعت ... خفوفاً وأولاد المصاييف رشّح

رماه السفا واعتزّها الصيف بعدما ... طباهنّ روضٌ من زبالة أفيح

وحاربت الهيف الشمال وآذنت ... مذانب منها اللدن والمتصوّح

تَحَمَّلْنَ مِــنْ ذَاتِ التَّنَــانِيرِ بَعْــدَمَا ... مَضَى بَــيْنَ أَيْــدِيَها سَــوَامٌ مُــسَرَّحُ

وَعَالَيْنَ رَقْماً فَــوْقَ رَقْــمٍ كَــسَوْنَهُ ... قَنَــا عَرْعَــرٍ فِيــهِ أَوَانِــسُ وُضَّــحُ

عَلَى كُلِّ عَجْعَــاجٍ إِذَا عَــجَّ أَقْبَلَــتْ ... لَهَــــاةٌ تُلاَقِيهَـــا مَخَالِــبُ كُلَّــحُ[1]

إن اللحظة المكانية التي انبنى عليها النص تعتمد على جملة من العناصر المادية المشاهدة، التي تظل مرتهنة للتحول المستمر الذي تفرضه الطبيعة على الإنسان من حلّ وارتحال، كلّما ضنت الطبيعة على المكان صار لزاما البحث عن مكان آخر، وكل حركة في هذه الظروف تحمل في طياتها معاني الحياة والموت معاً. إن الشاعر يدرك ذلك جيداً، لذلك كانت صياغته للنص تقوم على هذا التحوّل المستمرّ، وتشير إليه. ومن ثم نهض النصّ على حركتين رئيستين تقعان في نطاق من التضادّ الواضح، هما الحلّ والارتحال، فحركة الأظعان التي استهل بها الشاعر مطلع قصيدته تَبَلّر ضمن صيغة جدلية تفرضها طبيعة المكان الصحراوي الذي يحياه أهل البادية، وهذه الطبيعة تجعل علاقة الإنسان مع المكان مرتهنة لخصوصيتها غير المستقرة، ما يعني أن المكان سيكون دون شكّ مراوغاً، ولا يؤمن جانبه، حتى ولو حاول أصحابه أن يتمسكوا به. إن المكان لا يكتسب حضوره الوجودي إلا من خلال الوعي الإنساني به، وهذا الوعي يحاول دوماً أن يربط قيمة المكان بقيمة الأشخاص الذين يشغلونه بوصفه حيّزاً ماديّاً، غير أن افتقاد المكان للحضور الإنساني يعني موته

[1].ديوان الراعي النميري ، تحقيق عبد الصمد، واضح ، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥، ص٦١-٦٣. دقاق الحصى، أبكار: التي لم تمطر إلا مرة واحدة، دلح: مثقلة الماء. يَبُزّ: ينزع، أجلح: ذهب شعره من مقدّم رأسه، أزمعت: عزمت ومضت، خفوقا: سرعة السير من المنزل، الراشح: ولد الناقة إذا قوي ومشي. السفا: كل شيء له شوك، قنا: عصا. أفيح: واسع. آذنت: بدأ يجف. الهيف: ريح مبياس للبقل. مذانب: أسافل الاودية، اللّدن: اللين من كل شيء من عودٍ أو نحوه. سوام: كل إبل ترسل ترعى ولا تعلف. الرقم: النقش والوشي. قنا: عصا، العرعر: شجر عظيم جبلي، وُضّح: بيضٌ. عج: رفع صوته. مخالب: المنخل الساذج الذي لا اسنان له. الكالح: الذي قلصت شفتة عن اسنانه.

على الصعيد الوجودي، طالما ليس هنالك وجود يمكن أن يؤسس لحضور هذا المكان بوصفه قيمة إنسانية. ومن ثم يصير المكان رمزاً للموت في الوقت الذي يبصر الإنسان مشهد الأظعان، أو الرحلة مخلفة وراءها الأوابد وبقايا الخيام. وفي نصّ الراعي النميري السابق نلمح إصراراً من الشاعر على رسم ملامح هذه العلاقة الجدلية بين الإنسان والصحراء بوصفها مكاناً مضطرباً غير مستقرّ، يختزل في ثناياه معاني الحياة والموت معاً. فالشاعر يرسم باضطراد تلك العلاقة على نحو يجليّه بوضوح هذا الإصرار على تأكيد حركة التتابع بين الحلّ والارتحال. ففي البيت الأول يجسّد الشاعر من نفسه شخصاً آخر يخاطبه معلناً عن حالة من القلق النفسي التي تعتريه كلّما رأى مشهد الأظعان، فهذا المشهد يعني أن ثمة أحبة قد غادروا مكاناً ما، وأن مكانهم الذي كان مفعماً بالحياة سيصبح الآن خاوياً تتنازعه معاني الخواء والموت. والشاعر يلوم نفسه لتعلقها بمشهد الأظعان، فعيناه تتبعان الأظعان دوماً في فعل لا يمنحه إلا مزيداً من الحزن والهمّ. واتباع الأظعان بعينيه إلى أن تختفي تماماً يحمل في طياته معاني عميقة الدلالة، فهذه الفرصة قد تكون الأخيرة التي يرى فيها الشاعر صحبه وأحبته، أو يرى طيفهم عبر الهوادج التي تحملهم، ومن ثم فهو يصرّ على أن يظل يتبعهم بعينيه حتى تختفي النوق التي تحملهم تماماً. إن رحيل الأحبة يعني أن مكانهم الذي خلّفوه وراءهم صار ميتاً، وهو بالنسبة للشاعر سيصير رمزاً للموت والخراب، غير أن هذا الرحيل يتم في الوقت نفسه بحثاً عن الحياة في مكان آخر، مكانٍ يختلف تماماً عن الذي خلّفوه لأنه مهيءٌ لاستقبالهم بعد أن جادت الطبيعة فيه "بالماء" الذي يمثل السبب الحقيقي لكل ما يحدث. فالراحلون لا يتركون مكانهم لأنهم قد ملّوه على وجه الحقيقة، بل لأن الطبيعة قد فرضت عليهم أن يتركوه، ما يعني أن الرحلة الجديدة ستكون رحلة باتجاه الحياة، في أثر الأماكن التي أصابها المطر فصارت خصبة قابلة

لاستقبالهم في دورة حياة جديدة، وهذا ما تؤكده الأبيات التالية على البيت الأول التي تشير إلى أن هذا الارتحال يكون دوماً مرتبطاً بالمطر وأماكن تواجد الماء.

ظَعَائِنُ مِنْنَافٍ إذَا مَلَّ بَلْدَةً ... أَقَامَ الرِّكَابَ بَاكِرٌ مُتَرَوِّح
مِنَ الْتَبِعِينَ الْطَّرفَ في كُلِّ شَتْوَةٍ ... سَنَا الْبَرْقِ يَدْعُوْه الرَّبِيعُ الْمُطَّرَحُ
يُسَامِي الغَمَامَ الْغُرَّ ثُمَّ مَقِيلُهُ ... مِنَ الشَّرَفِ الأَعْلَى حِسَاءُ وُأَبْطَحُ
رَعَيْنَ قَرَارَ الْمُزْنِ حَيْثُ تَجَاوَبَتْ ... مَذَاكِ وَأبكَارٌ مِنَ الْمُزْنِ دُلَّح(١)

إن فعل الملل الذي يقرنه الشاعر بالناس يتعلق في حقيقة الأمر بطبيعة المكان الذي يحيون فيه، فالإنسان لا يملّ المكان الذي يحيا فيه طالما كان وجوده فيه مستقراً يحقق له مقومات العيش، غير أن دلالة الفعل في هذا السياق تشي صراحة بكثرة الحلّ والارتحال التي يعانيها سكان الصحراء، فهم كالشخص الذي لا يستقر به المقام في مكان حتى يملّه ويطلب غيره، وفي الحقيقة فإن وجه الشبه بين الشخص الذي يملّ مكانه وهؤلاء هو أنهم لا يستقرّ بهم المقام في مكان أبداً، وهذا ما تؤكده الأبيات السابقة التي تصوّر تعلّق هؤلاء الناس بالمطر وأماكن تواجد الماء دوماً، فالشاعر يصورهم وكأنهم يعلقون أنظارهم دوما بضوء البرق ليتبعوه حيث يحلّ، وذلك لاقتران البرق بسقوط الأمطار، ولاقتران الحياة في البيئة الصحراوية بأماكن وجود الماء دوماً. وعلى هذا النحو يواصل الشاعر رسم صورة العلاقة بين الإنسان والمكان، فهي علاقة يتنازعها الحلّ والارتحال دوماً، وعلى الرغم من أن الرحيل يشكّل بالنسبة للإنسان نوعاً من الموت على الصعيد

---

(١). ديوان الراعي النميري ، ص:٦١.مِنْناف: سائر في أول النهار. الركاب: الإبل التي يسار عليها . باكر متروح:أي شأنه سوق الإبل بالغداة والرواح .الطرف : اسم جامع للبصر. سنا: ضوء. المطرح :البعيد .السمو: الاريفاع والعلو . الغُرّ:أول الشئ وأكرمه. مقل الشي: غمسه بالماء. الشرف :المكان العالي واسم موضع . حساء :اسم موضع مياه .الأبطح:موضع كل مسيل فيه دقاق الحصى.

النفسي، إذ هو يترك دياره التي أمضى فيها جزءاً من حياته، مخلفاً الذكريات، فإن هذا الرحيل يمثل الحياة على الصعيد الواقعي، إذ هو يقترن بأماكن الخصب وتواجد الماء، ما يعني أن هؤلاء الناس يتركون الأماكن التي أجدبت وحل بها الموت، ويستقرون بأماكن أخرى تعجّ بالحياة، وهم إذ يحققون مبتغاهم يبقون أسارى كرم الطبيعة، وما تجود به على المكان الذي يقيمون به، منتظرين أن يبدأوا بدورة جديدة، مخلفين وراءهم ذكريات وأحلاماً أخرى ، ومتجهين صوب حياة في مكان آخر:

أَقَامَتْ بِهِ حَدَّ الرَّبِيعِ وَجَارُهَا	أَخُو سَلْوَةٍ مَسَّى بِهِ اللَّيْلُ أَمْلَحُ
فَلَمَّا انْتَهَى نَيُّ الْمَرَابِيعِ أَزْمَعَتْ	خُفُوفاً وَأَوْلَادُ المَصَايِيفِ رُشَّحُ
رَمَاهَا السَّفَا واعْتَزَّهَا الصَّيْفُ بَعْدَمَا	طَبَاهُنَّ رَوْضٌ مِنْ زُبَالَةَ أَفْيَحُ[1]

إن هذه الأبيات تلخّص طبيعة العلاقة بين الشاعر ومكانه الذي يحيا فيه، فالرحلة استقرّ بها المقام أول الأمر في هذا المكان الذي أغراها بمائه ومراعيه، فلمّا جاء الصيف وحلّ معه الجفاف والجدب، كان لزاماً أن يتمّ البحث عن مكان جديد، وهذا المكان اقترن هنا بروضة في مكان يدعى " زبالة " إذ هو المكان الذي يمكن أن يجد هؤلاء فيه ضالتهم في دورتهم الجديدة بحثاً عن الحياة التي تخلّف وراءها حياة أخرى تصير الآن مجرد ذكريات ماضية.

إن الحركة الدؤوبة بحثاً عن "الحياة " تلغي خصوصية المكان وتنفي عنه سمة الإستقرار؛ فالإستقرار شرط أساس لتحقيق معادلة ذات أبعاد إيجابية في العلاقة بين الإنسان والمكان الذي يعيش فيه، ومن ثم فإن العلاقة بين الإنسان والصحراء كانت مُلبسة ومضطربة على الدوام ، تحكمها

---

(1). ديوان الراعي النميري ، ص: ٦٢. أملح: ندى يسقط بالليل، المرابيع: أمطار أول الربيع. أزمعت: عزمت ومضت. الخفوف: سرعة السير من المنزل، السفا: كل شيء له شوك، أفيح: واسع.

عوامل عديدة، وتتنازعها طبيعة العلاقة الجدلية بين الحل والإرتحال، بما فيهما من إلغاء لحياة مضت، وإعلان بدء لحياة قادمة " لذلك كانت الرحلة عند العربي القديم عنوان الانعتاق والتحرر، يحن إليها كل حين، وكأنها جزء أساسي من تركيبته الشخصية، يألفها كل الإلف. وقد قال تعالى : (لإيلاف قريش إيلافهم رحلة الشتاء والصيف). [1] ووجود الرحلة في الصيف والشتاء، يوقّع السيرورة الزمنية للحياة، ويمنح للعربي جديده الذي هو في حاجة ماسة إليه. لأنه جزء من المعاش،والاستقرار، والأمن :(فليعبدوا ربّ هذا البيت، الذي أطعمهم من جوع، وآمنهم من خوف). "[2][3] فاقتران الرحلة بالانعتاق والتحرر مرتبط بوصفها تقع في إطار البحث عن حياة أفضل، صحيحٌ أنها ترتبط بإلغاء خصوصية المكان الآني، واستبدال غيره به، لكنها ضرورية من أجل بناء علاقة وطيدة بالمكان الجديد بحثاً عن الحياة. ولعل هذا ما دفع بعض الباحثين إلى ربط طقوس الارتحال عند الشعوب بأسطورة العنقاء[4]، التي تنبعث من رمادها بعد موتها حية أقوى مما كانت عليه، والعربي الذي يخلّف وراءه مكاناً مليئاً بالذكريات التي صارت من الماضي، يعاني الموت على الصعيد النفسي، غير أنه يعلم أن ثمة حياة أخرى ينبغي أن يصلها، تتطلب الخوض في تلك الرحلة، التي تشبه رحلة العنقاء التي تنفض عنها رمادها استعداداً لدورة حياة جديدة.

---

[1]. سورة قريش آيه ٢/١

[2].سورة قريش آيه ٤/٣

[3]. فلسفة المكان في الشعر العربي ص:١٩

[4]. ينظر قاسم ،سيزا ، بناء الراوية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١٩٨٥،٢،ص:٧٧.

إن مثل هذه الرؤية التي تؤكد خصوصية العلاقة بين الإنسان والمكان يمكن تلمّس حضورها في كثير من النماذج التي توفرت عليها مقدمات القصائد عند الراعي النميري، ومن تلك المطالع على سبيل المثال قصيدته الدالية في مدح عبد الملك بن مروان التي مطلعها :

بَانَ ٱلأَحِبَّةُ بِٱلْعَهْدِ ٱلَّـذِي عَهِـدُوا	فَلاَ تَمالُكَ عَـنْ أَرْضٍ لَهَـا عَمَـدُوا(١)

فالعهد الذي قُطع بين الشاعر وأحبته لم يكن جرّاء غدر وخيانة، بل جرّاء هذه العلاقة التي يفرضها المكان عليهم، فالأحبة قد أخلفوا العهد، باحثين عن مكان جديد، والشاعر لا يكاد يتمالك نفسه، إذ يجدها مشتاقة للرحيل إلى حيث ارتحلوا. وهنا يلحّ مرة أخرى على فكرة البحث عن آخر مشهد للأظعان، فيجول بنظره بحثاً عن آثار رحلتهم وسط الصحراء الواسعة الممتدة، ويظل الشاعر يتبعهم بنظره حتى تحجبهم الهضاب الرملية العالية التي تعمل على نحو سلبي، منهية آخر المشاهد التي يمكن أن يمتّع فيها الشاعر ناظريه بأحبته. ويكون التأكيد على خصوصية العلاقة بين هؤلاء القوم الظاعنين، وبين مكانهم الذي خلّفوه عبر تلك الريح التي هبت من الجنوب، فذكّرتهم بأوطانهم وأجّجتْ فيهم الشوق لها، وتستمر الرحلة إلى أن تنتهي– ولو على نحو مؤقت – بالوصول إلى وادٍ يعجّ بالحياة، بفعل المياه التي تتوافر فيه :

وَرَادَ طَرْفُكَ فِي صَـحْرَاءَ ضَـاحِيَةٍ	فِيهَـا لِعَيْنَيْـكَ وَٱلأَظْعَـانُ مُطَّـرِدُ
وَٱسْتَقْبَلَتْ سَرْبَهُمْ هَيْـفٌ يَمَانِيَـةٌ	هَاجَتْ نِزَاعـاً وَحَـادٍ خَلْفَهُـمْ غَـرِدُ
حَتَّىٰ إِذَا حَالَـتِ ٱلْأَرْحَـاءُ دُونَهُـمُ	أَرْحَاءُ أَرْمُلَ حَارَ ٱلطَّـرْفُ أَوْ بَعُـدُوا
حَثُّوا ٱلْجِمَالَ وَقَـالُوا إِنَّ مَـشْرَبَكُمْ	وَادِي ٱلْمِيَـاهِ وَأَحْـسَاءٌ بِـهِ بَـرَدُ(١)

(١). ديوان الراعي النميري، ص: ٨٠. بان: فارق، واتضح، وانقطع .عمد: قصد.

وتتكرر مثل هذه الرؤية مراراً في ديوان الشاعر، لتؤكد على طبيعة العلاقة المأزومة بالمكان على الصعيد المادي متمثلاً بالحياة المعيشة التي يحياها سكان الصحراء، أو على الصعيد النفسي الذي يتبلور عند الشاعر عبر الإصرار دوماً على إيضاح الدور المزدوج للرحلة، سلبياً بإبعاد الأهل والأحبة عن بعضهم، وإيجابيا باقترانها في البحث عن حياة جديدة.

ولا يتمثل حضور المكان بين السلب والإيجاب عبر ما تتوفر عليه الرحلة من دلالات موت وحياة فحسب، بل يمكن تلمّس أثر المكان في كثير من النماذج الأخرَى عند الراعي النميري، فالمكان بقسوته وصعوبة التعاطي معه كان يؤسس عند الإنسان العربي عموماً لقيم الكرم والشجاعة والجلد على تحمل الصعاب، فهذه القيم لم يكن لها أن تحتلّ تلك المكانة الكبيرة في وجدان العربي لو لم يكن المكان الذي يحيا فيه العربي ذلك الفضاء الواسع الذي تضنّ به الطبيعة على قاطنيه. فمثل هذه القيم لن تكون بمثل هذه الأهمية في مجتمع وبيئة تختلف جذرياً عن بيئة العربي في الصحراء الموحشة، ومن ثم كان العربي يرى أن الخلود الحقيقي هو في أن يمتاز بمثل هذه الصفات التي تخلّده، وتبقي ذكره بعد موته.

يقف الباحث في ديوان الراعي النميري على نصّين مناسبتهما واحدة، وهي أن رجلاً من بني كلاب زار في إحدى سني القحط الراعي النميري، ولم يكن عند الراعي شيء يمكن أن يسد به

---

[1]. المصدر السابق، ص:٨٠-٨١. وراد طرفك: بحثت بعينيك كمن يحاول استطلاع مواضع الكلأ. مطرد: مكان واسع لممارسة الطرد والقبض . النزاع: الحنين إلى الأوطان والمراعي. والحادي: راعي الإبل . حالت: منعت. الأرحاء: قطع من الأرض ترتفع عما حولها . أرمل: موضع . الأحساء: جمع الحسى وهو سهل من الأرض يستنقع فيه الماء، وماء باليمامة. هيف :ريح حارة.

رمق ضيفه، فأمر ابن أخٍ له يقال له حبتر فنحر ناقة الضيف دون أن يعلم، وأطعمه من لحمها، فعيّره بعض الناس بذلك. (١)

فقال الشاعر في ذلك :

عَجِبْتُ من ٱلسَّارينَ وَٱلــرِّيحُ قَــرَّةٌ   إلَى ضَوْءِ نَارٍ بــين فَــرْدَةَ وَٱلرَّحَــى

إلَى ضَوْءِ نَارٍ يَشْتَوي ٱلْقِدَّ أهْلُهــا   وَقَدْ يُكْرَمُ الأضْــيَافُ وَٱلقِــدُّ يُــشْتَوَىَ

فَلَمَّــا أتَوْنَــا فَٱشْــتَكَيْنا إلَــيْهِمُ   بَكَوْا وَكِــلاَ ٱلْحَيَّــيْنِ مِمَّــا بِــهِ بَكَــى

بَكَى مُعوِزٌ مِنْ أنْ يُــلاَمَ وَطَــارِقٌ   يَشُدُّ مِنَ الْجُوعِ الإزَارَ عَلَى ٱلْحَــشَا (٢)

إن الصحراء هنا تبدو مكاناً متوحشاً، تؤسس لكل قيم الموت ، فهي بطبيعتها المجدبة القاسية مسؤولة عما حلّ بهؤلاء الناس من جوع وفقر، والمشهد الذي يصوّره الراعي النميري يوضح مقدار الحاجة التي اعترت الناس جرّاء القحط وغياب مِنح الطبيعة، فالراعي وقومه يتّخذون من جلد الحيوانات غذاءً يقتلون به الجوع الذي اعتراهم، وهم إذ يرضون على أنفسهم أن يتحملوا هذه المأساة ويصبروا عليها فإنهم يرفضون في أشدّ الأوقات سوءاً أن يردوا ضيوفهم جوعى. لقد مثلت زيارة الكلابي للراعي هنا تحدياً مفاجئاً، فكلا الرجلين يعانيان أشدّ المعاناة، فالراعي يشتوي القدّ، بينما يجول الضيف ببصره بحثاً عن أي ضوء يمكن أن يستجير به، وحينما يرى ضوء النار المشتعلة في بيت الراعي فإنه يستبشر خيراً، لكنه حينما يصل ويرى ما يطبخ بتلك النار يخيب أمله،

---

(١). تنظر القصة في: ديوان الراعي النميري ، ص: ٣٥ .

(٢). ديوان الراعي النميري ، ص: ٣٥ . السارين: جمع سارٍ وهو الذي يسير ليلاً. فردة: جبل وبقال ماء من ميــاه نجد. الرحا: جبل عن يمين الطريق من اليمامة إلى البصرة. القد: ما يُقَد من الجلد غير المدبوغ. وكانوا إذا أزم القحط في الشتاء اشتووا الجلد فأكلوه. المعوز: الفقير المعدم.

وتكون النتيجة أن يعمّ البكاء بالطرفين، طرفٌ يبكي لأنه لا يجدُ في بيته ما يسدّ به جوع ضيفه وهذا عارٌ لا يمكن أن يقبله العربي الذي أشدّ ما يخزيه ألا يكون قادراً على إجارة ضيفه، أما الطرف الآخر فيبكي الجوع الذي يقطّع أحشاءه.

لقد فرض المكان بقسوته منطقه الخاص على الطرفين، غير أن الراعي يجد مخرجاً من هذا المأزق الذي وقع به، فيأمر حبتر ابن أخيه أن يقوم إلى ناقة الضيف فيذبحها الضيف يمتلك ناقة وحيدة يرتحل عليها وسط الصحراء الواسعة، والراعي الذي يفترض أن يكرم ضيفه يأمر ابن أخيه أن يذبح ناقته! فكيف يستقيم ذلك مع معاني الكرم والمروءة، إن الراعي هنا يتجاوز أعراف العرب مؤقتاً، ليؤكدها على نحو أعمق، فهو الآن لا يملك شيئاً، لكنه قادر على تعويض ضيفه لاحقاً، وهو يرفض أن يخرج ضيوفه من عنده وهم على ذات الحال التي جاءوه فيها. ومن ثم يكون الخلاص بذبح ناقة الضيف، فيأكل القوم ويشبعوا دون أن يعلم الضيف أنه يأكل لحم ناقته:

كَأَنِّي وَقَدْ أَشْبَعْتُهمْ مِـــنْ سَــنَامِهَا   جَلَوْتُ غِطَاءً عَــنْ فُــؤَادِيَ فَــانْجَلَى

فَبِتْنَــا وَبَاتَــتْ قِــدْرُنَا ذَاتَ هِــزَّةٍ   لَنَا قَبْلَ مَا فِيهَا شِــوَاءٌ وَمُــصْطَلَى(1)

وفي الصباح، يأتي راعي إبل الشاعر ومعه نوقه ، فيعطي الشاعر ضيفه ثلاث نوق بدل ناقته التي ذُبحت :

وَأَصْــبَحَ رَاعِينَــا بُرِيمَــةُ عِنْــدَنَا   بِـــستِّينَ أَنْقَتْهَـــا الْأَخِلَّـــةُ وَالْخَـــلاَ

فَقُلْتُ لِــرَبِّ النَّــابِ خُــذْهَا ثَنِيَّــةً   وَنَابٌ عَلَيْنَا مِثْلُ نَابِكَ فِــي الحَيَــا (2)

---

(1) . ديوان الراعي النميري ، ص:٣٦ . هزّ: صوت الغليان.

(2) . المصدر السابق، ص:٣٧ .بريمة:اسم راعي إبل الشاعر.الخلا:الرطب من الحشيش . الحيا: الخصب.

أما النصّ الآخر الذي يتشارك مع هذه القصيدة في ذات المناسبة فجاء مقدمة لقصيدة يهجو فيها الشاعر رجلاً كان قد هجاه وعيّره بسبب ذبحه ناقة ضيفه ، يقول الراعي في مطلع قصيدته:

مَاذَا ذَكَرْتُمْ مِنْ قَلُوصٍ عَقَرْتُهَا ... بِسَيْفِي وَضِيفَانُ الشِّتَاءِ شُهُودُهَا

فَقَدْ عَلِمُوا أَنِّي وَفَيْتُ لِرَبِّهَا ... فَرَاحَ عَلَى عَنْسٍ بِأُخْرَى يَقُودُهَا

قَرَيْتُ الْكِلَابِيَّ الَّذِي يَبْتَغِي الْقِرَى ... وَأُمَّكَ إِذْ تَخْدِي إِلَيْنَا قَعُودُهَا

رَفَعْنَا لَهَا نَاراً تُثَقَّبُ لِلْقِرَى ... وَلِقْحَةَ أَضْيَافٍ طَوِيلاً رُكُودُهَا[1]

وفي موضع آخر من الديوان نعثر على نصٍ مشابه لهذين النصين، يقوم على تأكيد قيمة الكرم والتفاخر فيها، لا سيّما في أشدّ الظروف قسوة، وفي هذه النصوص يظهر الشاعر مُصرّاً على رسم ملامح الاستبشار والفرح على محيا الضيف حالما يلمح ناراً مشتعلة ، لأن اشتعال النارِ يعني أن ثمة أملاً بالنجاة في هذه الظروف القاسية :

وَمُسْتَنْبِحٍ تَهْوِي مَسَاقِطُ رَأْسِهِ ... عَلَى الرَّحْلِ فِي طَخْيَاءَ طُلْسٍ نُجُومُهَا

رَفَعْتُ لَهُ مَشْبُوبَةً عَصَفَتْ لَهَا ... صَباً تَعْتَفِيهَا تَارَةً وَتُقِيمُهَا

فَكَبَّرَ لِلرُّؤْيَا وَهَاشَ فُؤَادُهُ ... وَبَشَّرَ نَفْساً كَانَ قَبْلُ يَلُومُهَا[2]

---

(1) . ديوان الراعي النميري،ص:١١١ القلوص: الناقة الفتية. العنس: الناقة الصلبة. تخدي: تسير. قريت:أطعمت القرى القعود: البكر إلى أن يثني. الخدي: من الوخد وهو نوع من السير . تثقب: يُزاد في إضرامها.

(2).المصدر السابق، ص: ٢٢٣. المستنبح: من يجعل الكلاب تنبح عليه، كالغريب والضيف. الطخياء: الليلة المظلمة. نجومها. طلس: مختفية. المشبوبة: النار المرتفعة. الصبا : ريح تقابلها الجنوب. تعتفيها: تجلسها. هاش فؤاده: اضطرب.

تبرز هذه الصورة مشهداً يتعلق بحياة الجدب التي يتعرض لها الإنسان الذي يقطن الصحراء ، والمشهد هو ليس خاصاً بهذا الرجل الذي جاء إلى الراعي النميري، وليس خاصاً بالراعي النميري وحده ، بل هو مرتبط بالبيئة التي فرضت على الإنسان الجاهلي أن يكرّس قيمة الكرم بوصفها أهم القيم التي جعلها العرف العربي تقليداً تقتدي به العرب، غنيها وفقيرها . فالعربي يلوّح بناره ويعليها حتى يلمحها أي زائرغريب أو محتاج في مثل هذه الظروف، والضيف الغريب يستنبح "أي يجعل الكلاب تنبح عليه" ليلفت انتباه سكان البيت، وهذا المشهد خلّده الشعر العربي مراراً ، ومن ذلك قول عوف بن الأحوص:

ومستنبحٍ يخشى القَواءَ ودونَهُ ... مـن الليـلِ بابا ظلمـةٍ وسـتورُها

رفعت له ناري فلما اهتدى لها ... زجرت كلابي أن يهرَّ عقورُها[1]

إن هذه النصوص مبنية بطريقة غير مباشرة على خصوصية المكان الذي يعيش فيه الشاعر وقومه ومن معهم ، فخصوصية البيئة الصحراوية تفرض على الإنسان ظروفاً صعبةً ، تفرض عليه أن يظل في ترحال مستمر، هرباً من الجدب والقحط وبحثاً عن موارد الماء والكلأ، ومن ثم كان التمسّك بقيم الكرم ومساعدة المحتاج ضرورة ملحّة أملتها طبيعة المكان ، وهو ما تجلى في نصوص الراعي النميري على نحو واضح، فالموت الذي تفرضه طبيعة البيئة الصحراوية مادياً على مكوناتها بما فيها الإنسان، يقابله مقاومة وتعلق بالحياة من قبل هؤلاء الذين يجدون التمسك بهذه القيمة وسيلة للانتصار على قيم المكان السلبية، فالكرم في حياة العربي "سلوكٌ محتوم، فإذا كان فعل ممارسته تلبية لقيم أخلاقية نابع من شيم البدوي، فإنه كذلك ضرورة بيئية أملتها الظروف

---

(1) . الضبي، المفضل بن محمد، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٤ . المفضلية رقم: ٩٧ ، ص: ٣٣٥.

الصعبة"[1]. بل صار الكرم في عُرف العرب وسيلة للخلود ، والانعتاق من أسر الموت الذي لا بدّ منه، فالكرم بالنسبة للعربي حياة على صعيدين ، ماديّ يتمثل في النجاة من الجوع الذي قد يكون قاتلاً في صحراء لا ترحم، ومعنوي يتمثل بتخليد أصحابه ، ولعلّ أبلغ ما يؤكد ذلك هو قول عروة ابن الورد:

ذريني ونفسي أمَّ حسّانَ إنني … بها قبل أن لا أملكَ البيعَ مشتري

أحاديثُ تبقى والفتى غيرُ خالدٍ … إذا هو أمسى هامةً تحتَ صُبّرِ[2]

ومثلما كانت طبيعة المكان الصحراوي تفرض على الإنسان العربي أن يمجّد قيم النخوة وإكرام الضيف ، فإنها كانت تفرض في الوقت نفسه على هذا الإنسان أن يمجّد قيم الشجاعة والدفاع المستميت عن الأرض ، ومن ثم كانت موارد الماء على نحو خاص تمثّل كنزا ثميناً في الصحاري، تتمتع القبائل التي تستولي عليها بامتيازات كبيرة، وتدافع عنها بكل ما تملك ، فمساقط الغيث مثّلت مكاناً استراتيجياً ، وآبار المياه كانت موضع تفاخر بين العرب لمن امتلكها :

ولنا بئرٌ رواءٌ جمّةٌ … من يَرِدْها بإناءٍ يغترفْ

تدلج الجونُ على أكنافِها … بدلاءٍ ذات أمراسٍ صُدُفْ[3]

إن الأماكن التي يصيبها المطر تكون دوماً مطلباً لإنسان الصحراء ، ومن ثم فهو يعلّق بصره دوماً بالبرق الذي يقترن مع هطول المطر :

---

[1]. فوغالي، باديس ، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد ، ط١ ، ٢٠٠٧، ص: ١٩٣.

[2]. الورد، (ديوان عروة بن الورد)، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص: ٤٧.

[3]. الأبيات لكعب بن الأشرف. ينظر : الأصفهاني، (أبو الفرج ، الأغاني، تحقيق علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية ، بيروت، م ٢٢، ص ١٣٥-١٣٦

مِنَ ٱلْمُتْبِعِينَ ٱلطَّرْفَ فِي كُلِّ شَــتْوَةٍ   سَنَا ٱلْبَرْقِ يَدْعَوهُ ٱلرَّبِيعُ الْمُطَّرِحُ [1]

فالماء في الصحراء يكون عزيزاً في بعض الأوقات حيث إن بعض الناس يحرمون المحتاجين شربةً منه، وهو ما عاناه الراعي مع ابنته، وعبّر عنه قائلا:

تَقُولُ ٱبْنَتِي لَمــاً رَأَتْ بُعْــدَ مَائِنَــا   وَإِطْلاَبَــهُ هَــلْ بالــسُّبَيْلَةِ مَــشْرَبُ

فَقُلْــتُ لَهَــا إِنَّ الْقَــوافِيَ قَطَّعَــتْ   بَقِيَّــةَ خُــلاَّتٍ بِهَــا نَتَقَــرَّبُ

رَأَيْتُ بَنِي حِمَّــانَ أَسْــقَوْا بَنَــاتِهِمْ   وَمَــا لَــكِ فِــي حِمَّــانَ أُمٌّ وَلاَ أَبُ [2]

إن الماء عزيز نادر في الصحراء، والشاعر الذي يخوض عباب الصحراء برفقة ابنته، يسوؤه أن ينهكها العطش ، فهي تسأل أباها إن كان ثمة مورداً ماء قريب لتشرب منه، بعد أن رأت أن ماء قومها لا يزال بعيداً ، فيجيبها أبوها بأن هنالك مورداً للماء، لكنه عزيز المنال، فأصحابه أعداء لقومه، وقدّ قطع الشعر والتهاجي بينهم كل صلة، ومن ثم فعليها أن تصبر، وأن تكتفي برؤية غيرها من الفتيات يردن الماء ليشربن إذ إن هذا الماء حكرٌ لبني حمّان ومن انتسب لهم. فالماء والأرض الخصبة تكون دوماً موضع نزاع، توليه القبائل أهمية كبرى، وتحرسه من أيدي المتطفلين عليه والطامعين فيه :

وَلَوْ أَنَّهَا أَرْضُ ابْنِ كُوزٍ تَــصَيَّفَتْ   بِفَيْحَانَ مَــا أَحْمَــى عَلَيْهَــا ٱلْمَرَاتِعَــا

وَلَكِنَّهَــا لاَقَــتْ رِجَــالاً كَــأَنَّهُمْ   عَلَــى قُــرْبِهِمْ لايَعلَمُــونَ ٱلْجَوَامِعَــا

وَلاَقَيْنَ مِــنْ أَوْلاَدِ عُقْــدَةَ عُــصْبَةً   عَلَى ٱلْمَاءِ يَثْنُــونَ ٱلــذُّحُولَ ٱلْموَانِعَــا [3]

---

(1). ديوان الراعي النميري ، ص:٦١. الطرف:اسم جامع للبصر. سنا: ضوء. المطَّرِح: بعيد.

(2). ديوان الراعي النميري ، ص:٣٨ . تصيفت: اتخذ له مصطافاً. إطلابه: بُعْدَه. خلات: صداقات ومحبة.

(3). المصدر السابق ، ص:١٧٤-١٧٥. فيحان:موضع .

فَقُلْنَا لَهُمْ إِنْ تَمْنَعُونَا بِلَادَكُمْ ... نَجِدْ مذهباً في سَائِرِ الْأَرْضِ وَاسِعا
وَيَمْنَعكُمْ مُسْتَنُّ كُلِّ سَحَابَةٍ ... مُصَابَ الرَّبِيعِ يَتْرُكُ الْمَاءَ نَاقِعَا
وَبَرْدُ النَّدى والْجُزْءَ حَتَّى يَغِيَركُم ... خَرِيفٌ إِذَا مَا النَّسرُ أصْبَح وَاقِعَا
وَأَمَّا مَصَابُ الغادَيَاتِ فَإِنَّنَا ... عَلَى الْهَوْلِ نَرْعَاهُ وَلَوْ أَنْ نُقَارِعَا
بِحَيٍّ نُمَيْرِيٍّ عَلَيْهِ مَهَابَةٌ ... جَمِيعٍ إِذَا كَانَ اللِّئَامُ جَنَادِعَا[1]

إن الحياة في مكان صحراوي موحش يندر الماء والكلأ فيه ، يجعل الكائنات تعيش صراعاً مستمراً من أجل المحافظة على كيانها ، صراع بين الإنسان والإنسان من جهة ، وبين الحيوان والإنسان أو الحيوان والحيوان من جهة أخرى، ولعل أشدّ ما يمثل هذا الصراع هو حكاية الثور الوحشي التي تتكرر كثيراً في ديوان الراعي، فالثور يعيش دوماً صراعاً من أجل البقاء، والصياد الذي يباغت الثور الوحشي بكلابه يكون في أمس الحاجة لما يسدّ به رمقه في هكذا مكان، ومن ثم تكون المواجهة بينهما مصيرية، مرتبطة بوجودهما في هذا العالم ، مواجهة لا مهرب منها:

حَتىًّ إِذَا ما انْجَلَتْ عَنْه عُمَايَتُهُ ... وَقَلَّصَ اللَّيْلُ عَنْ طَيَّانَ مُضْطَمِرِ
غَدَا كَطَالِبِ تَبْلٍ لا يُوَرِّعُهُ ... دُعَاءُ دَاعٍ وَلاَ يَلْوِي عَلَى خَبَرِ
فَصَبَّحَتْهُ كِلَابُ الْغَوْثِ يُؤْسِدُهَا ... مُسْتَوْضِحُونَ يَرَوْنَ الْعَيْنَ كَالْأَثَرِ [2]

---

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص ١٧٤. عصبة: جماعة. الذحول: جمع ذحل وهو الثأر. المستن: الأسد، الناقع: البالغ الثابت. النسر: كوكب. الغاديات: جمع الغادية وهي السحابة تنشأ غدوة، أو مطر الغداة . نقارع: نقاتل. جنادعا:إذا كانوا مزقاً لايجتمع رأيهم.

[2]. المصدر السابق، ص:١٣٧-١٣٨. العماية:السحابة الكثيفة المطبقة. قلص الليل:انضم وانزوى . الطيان :الجائع. مضطمر:المختبئ. التبل:العداوة. يورعه:يمنعه. يؤسدها:يغريها.

إن هذا الثور يعاني من جوع شديد جعله مستثاراً هائجاً كالحاقد الذي لا تثنيه نصيحة أو دعوة ليهدأ ، فهو ثائر مضطرب بسبب جوعه الشديد ، وليزداد الموقف تعقيداً تباغت هذا الثور كلاب الصيد ، فيهمُّ بالهرب لكنه يتيقن فجأة أن لا مجال إلا أن يواجه أعداءه ، فتدور معركة بين الثور وكلاب الصيد تنتهي بانتصاره :

فَرَدَّهَــا ظلُعَّــاً تَــدْمَى فَرَائِــصُهَا   لَــمْ تُــدْمِ فِيــهِ بأنْيَــابٍ وَلاَ ظُفُــرِ
فَظَلَّ يَعْلُو لِوَى دِهْقَــانَ مُعْتَرِضــاً   يَرْدِي وَأظْلاَفُهُ صُــفْرٌ مِــنَ الزُّهــرِ(١)

إن خصوصية المكان الذي يعيش به هذا الثور تفرض عليه أن يكون متأهبا على الدوام، للصراع مع الكائنات الأخرى التي لا تشاركه، بل تنافسه الموارد القليلة التي يتوفر عليها هذا الفضاء الصحراوي، ومن ثم يكون الصراع المستمر بين كل ما يحيا في هذا المكان من الكائنات أمراً حتميا تمليه طبيعة المكان، إذ لا مفرّ من مثل هذه المواجهة، ليس بالنسبة للثور وحده، بل بالنسبة لكل الكائنات التي تحيا في الصحراء.

ثانيا: أثر الصحراء في الصورة الفنية عند الراعي النميري

يحفل شعر الراعي النميري بالصور الفنية التي تستمدّ من البيئة الصحراوية أسسها ومقوماتها، فالصحراء لا تظهر في شعر الراعي النميري حيّزاً مكانياً يشغل مساحة تجري عليها الأحداث فحسب ، بل تظهر على نحو عميق في شعره من خلال آثارها الواضحة على أسلوبه الشعري وعلى صوره الفنية . وفقاً لذلك ستحاول الدراسة أن تبحث في الآثار التي خلّفتها البيئة

(١)..ديوان الراعي النميري ، ص: ١٣٩–١٤٠. الظلع:جمع ظالع وهو الكلب الضعيف. لوى دهقان: موضع. يردي :يضرب الأرض بحوافره. أظلاف الثور:كالأقدام لنا. الزهر:التلألؤ.

الصحراوية على الصورة الفنية في شعر الراعي النميري. ولعل أبرز ما يظهر من آثار خلّفتها الصحراء في شعر الراعي النميري هو أن تشبيهات الشاعر تتكئ بشكل واضح على مفردات الصحراء ومكوناتها من نباتٍ وحيوان وكثبان رمل وأودية من أجل تكوين نسقها الفني، فهو حينما يعمد إلى رسم صورة ما يلجأ إلى مخيلته الشعرية التي تستمد من الصحراء مادتها لرسم عالمه التخييلي، وهذا أمر منطقي بالنسبة لشاعر عاش جلّ حياته في الصحارى الواسعة المقفرة، إذ ليس ثمة شكٌ في أن البيئة تفرض حضورها على الأسلوب الشعري، سواء أكان ذلك في الألفاظ أو المعاني الشعرية أو الصور والأخيلة، يقول الراعي النميري :

حَلَفتُ لَهُمْ لاَ تَحْـسِبُون شَـتِيمَتِي بِعَيْنَيْ حُبَـارَىٍ فِـي حِبَالَـةِ مُعْـزِبِ

رَأتْ رَجُلاً يَسْعَى إلَيْهَـا فَحَمْلَقَـتْ إلَـيْهِ بِمَـأقَيْ عَيْنِهَـا الْمُتَقَلَّـبِ

تَنُوشُ بِرَجْلَيْهَا وَقَـدْ بَـلَّ رِيـشَهَا رَشَـاشٌ كَغِسْلِ الْـوَفْرَةِ الْمَتَـصبّبِ[١]

تأتي الأبيات الثلاثة السابقة في معرض حديث يوجهه الشاعر إلى فئة من أعدائه اعتادت على سَبِّهِ وشتيمته، وهو إذ يحاول أن يظهر اعتزازه بنفسه وتأكيد ذاته في معرض الدفاع عن نفسه ، فإنه يتوعد هؤلاء القوم بأن ردّه سيكون قاسياً، لكن ذلك لا يكون بهجائهم أو التقليل من قيمتهم على نحو مباشر، بل هو يتكئ على صورة مستمدة من الصحراء ليؤكد رؤيته، وهنا يجد الشاعر في صورة الحبارى التي تقع في براثن الصياد مثالاً مناسباً، فالحبارى طائر قليل الهمة، يرضخ سريعاً لعدوة " الصياد " دون أن يبدي مقاومة حقيقية أو ردة فعل واثقة .والشاعر كي يؤكد لأعدائه أنه قادر

---

[١] ديوان الراعي النميري، ص: ٤٤– ٤٥. حبارى: طائر معروف على شكل الإوزة. معزب: الصائد لأنه لا يأوي إلى أهله. فحملقت: قلبت حملاق عينيها من الفزع. الوفرة: الشعر المجتمع على الرأس. المتصبب: البقية من الماء.

على الردّ عليهم بأقسى مما يتصورون، يرفض أن يكون كالحبارى التي إن سقطت في شباك الصياد تكتفي بالحملقة في وجهه، ضاربة رجليها إحداهما بالأخرى في حالة من الهيجان والتوتر، منتظرة مصيرها المحتوم. والنميري هنا يخاطب أعداءه محذراً إياهم من أن يتوقعوا منه ردة فعله شبيهة برد فعل هذا الطائر تجاه أعدائه، بل هو سيكون مختلفاً تماماً.

وتظهر الصورة المستمدة من البيئة الصحراوية كثيراً في الوصف عند الراعي النميري، فهو يحاول أن يستعين بمفردات البيئة الصحراوية في أثناء حديثة عن الإبل التي تعبر الصحراء في رحلتها للوصول إلى ممدوحه :

وَلَقَدْ مَطَوْتُ إِلَيْكَ مِنْ بَلَدٍ　　نَائي ٱلْمَزَارِ بِأَيْنُقٍ حُدْبِ
مُتَوَاتِرَاتٍ بِٱلْإِكَامِ إِذَا　　جَلَفَ ٱلْعَزَازَ جَوَالِبُ ٱلنُّكْبِ
وكَأَنَّهُنَّ قَطْاً يُصَفِّقُهُ　　خُرُقُ الرِّيَاحِ بِنَفْنَفٍ رَحْبِ
قَطَرِيَّةٌ وَخِلاَلُهَا مَهْرِيَّةٌ　　مِنْ عِنْدِ ذَاتِ سَوَالِفٍ غُلْبِ
خُوصٌ نَوَاهِزُ بِٱلسُّدُوسِ إِذَا　　ضَمَّ ٱلْحُدَاةُ جَوَانِبَ الرَّكْبِ
حَتَّى أُنِخْنَ إِلَى ٱبْنِ أَكْرَمِهِمْ　　حَسَباً وَهُنَّ كَمُنْجِزِ ٱلنَّحْبِ(١)

(١).ديوان الراعي النميري ، ص:٤٠-٤١ .مطوت: الجد والنجاء في السير. نائي: بعيد. أينق: جمع ناقة. حدب: جمع حدباء وهي الناقة التي بدت حراقفها وعظم ظهرها. الأكمة: التل ما دون الجبال. جلف: قشر. العزاز: المكان الصلب السريع السيل .جوالب: القشور التي تعلو الجرح عند البُرْء. النُّكْب: الرياح التي تهلك المال وتحبس القطر. قطا: طائر معروف ثقيل المشي. رياح خرقاء: شديدة. النفنف: مهواة ما بين جبلين. رحب: واسع. قطرية: نجائب تنسب إلى قطروالمهرية منسوبة إلى مهرة. الخلال: الصفات. السوالف: جمع سالفة وهي أعلى العنق. غلب: جمع أغلب وهو غليظ الرقبة. الخوص: ورق المقل والنخل وما شاكلها واحدته خوصة. نواهز: الناقة تنهز بصدرها إذا نهضت لتمضي وتسير. السدوسي: الطيلسان الأخضر. حداة: زاجر الإبل. الرّكب: ركاب الإبل، نجز الكلام: انقطع. النحب: أشد البكاء.

إن الصورة في الأبيات السابقة تستمد من الصحراء مفرداتها الخاصة، فالشاعر الذي غادر مكانه متحملاً الصعاب ومشاق السفر وسط الصحراء الموحشة للوصول إلى ممدوحه، يعتمد في رحلته على نوق تمتاز بصفات خاصة، فهذه النوق قد هزلت حتى بدا عظم ظهرها لشدّه ما عانت جرّاء كثرة ارتحالها وسط المفاوز القاحلة، فضلاً عن ذلك فالطريق التي قطعتها هذه النوق شديدة الوعورة، فهي تلال صخرية قد قشّرت الأمطار والرياح ما كان عليها من تراب، ومن ثم فإن النوق التي قطعت الرحلة جاءت متواترات بعضها في إثر بعض، ومن أجل تأكيد مشقة الرحلة ووعورة الطريق التي قطعها في رحلته، يشبّه سير النوق بطيور القطا التي إن انحصرت بين جبلين تقاذفتها الرياح يميناً وشمالاً ، فالنوق إذن تتمايل في مسيرها لأن الطريق الذي تخوضه غاية في الصعوبة، لكنّ ذلك لن يمنعها أخيراً من الوصول إلى مبتغاها ، فهي نوق قطرية مجيدة ، غليظة الرقبة، تبدو للناظر لها من بعيد كورق المقل أو النخل إذا جمعها الحداة ، ومن ثم فإن الهزال الذي يبدو على هذه النوق، والطريق الذي يصعب على أيٍّ كان قطعه لشدة وحشته ووعورته ، لن يكونا حائلاً أمام هذه النوق لتصل بالشاعر إلى المكان الذي يبتغيه، وهو مكان ممدوحه. على هذا النحو كان الشاعر يستمد من المكان الطبيعي الذي يحيا فيه مقومات الصورة الفنية عنده، فالجِمال في مسيرها تشبه طيور القطا، أو هي تبدو للناظر إليها كورق المقل "وهو نبات صحراوي" التي جمعها الحداة، فالصورة إذن تقوم على تظافر مكونات عدة مستقاة من معاينة الشاعر المسبقة لمقومات المكان، وهي مقومات يقوم الشاعر باستعادتها ذهنياً حين يشاهد مشهداً يمكن أن يكون شبيهاً بها وفق ملابسات خاصة.

ويتكرر الاتكاء على المكان الطبيعي في تشبيه النوق مراراً عند الشاعر ، لا سيّما أثناء حديثه عن مشاق الرحلة التي تقودها النوق للوصول إلى الممدوح ، ومن ذلك قصيدته التي قالها في مدح بشر بن مروان التي مطلعها :

أفي أثَرِ الأظْعَانِ عَيْنُكَ تَلْمَحُ ... نَعَمْ لاتَ هَنَّا إنَّ قَلْبَكَ مِتْيَحُ [1]

فحينما يصل الشاعر إلى وصف النوق التي تخوض الرحلة الصعبة سعياً إلى الممدوح يقول :

إلىَ ٱلْمُصْطَفَى بِشْرِ بْنِ مَرْوَانَ سَاوَرَتْ ... بِنَا ٱللَّيْلَ حُولٌ كَٱلْقِدَاحِ وَلُقَّحُ
نَقَانِقُ أشْبَاهٌ بَرَى قَمَعَاتِهَا ... بُكُورٌ وإسْآدٌ وَمَيْسٌ مُشَيَّحُ
فَلَمْ يَبْقَ إلاَّ آلُ كُلِّ نَجِيبَةٍ ... لَهَا كَاهِلٌ جَأبٌ وصُلْبٌ مُكَدَّحُ
ضُبَارِمَةٌ شُدْقٌ كَأنَّ عُيُونَهَا ... بَقَايَا جِفَارٍ مِنْ هَرَامِيتَ نُزَّحُ
فَلَوْ كُنَّ طَيْراً قَدْ تَقَطَّعْنَ دُونَكُمْ ... بِغُبْرِ الصُّوَى فِيهِنَّ لِلْعَينِ مَطْرَحُ
ولَكِنَّهَا ٱلْعِيسُ العِتَاقُ يَقُودُهَا ... هُمُومٌ بِنَا مُنْتَابُهَا مُتَزَحْزِحُ
بَنَاتُ نَحِيضِ الزَّوْرِ يَبْرُقُ خَدُّهُ ... عِظَامٌ مِلاَطَيْهِ مَوَائِرُ جُنَّحُ
لَهُ عُنُقٌ عَارِي المَحَالِ وَحَارِكٌ ... كَلَوْحِ ٱلْمَحَانِي ذُو سَنَاسِنَ أفْطَحُ [2]

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص٦١.الأظعان:جمع ظعينة وهي المرأة ، وقيل المرأة في الهودج . تلمح:تبصر بنظر خفيف . متيح: يميل إلى كل شيء.

[2].المصدر السابق، ص ٦٥ – ٦٦. القداح: السهام. اللقح من الإبل: التي قبلت الفحل. النقنق: الظليم، ذكر النعامة،والجمع نقانق. القمعة: أعلى السنام من الناقة أو البعيروالجمع قمعات. الإسآد: السير كل الليل. الميسُ: الرّحل. المشيح: المخطط، الآل: جمع ألية وهي العجيزة. النجيبة: الناقة. جأب: غليظ. مُكَدَّح: معضض فيه آثار الخدوش. الضُّبارم: الشديد الخلق من الأسد، الجرئ على الأعداء. الشُّدق: جانب الفم. جفار: الجمل الصغير، والجدي بعدما يقطم وقيل: البئر. هراميت: آبار بناحية الدهماء.الغبر: البقية.الصُّوى: ما غلظ من الأرض. العين: طائرأصفرالبطن، أخضر الظهر بعظم القُمْريّ.مطارح:بعيد. العيس: الإبل البيض مع شقرة يسيرة.

تصور الأبيات السابقة النوق التي يخوض بها الشاعر أرجاء الصحراء في محاولته للوصول إلى بشر بن مروان ، وهو في معرض وصفه للنوق يلحّ مجدداً على فكرة الوصول إلى الممدوح بعد عناء ومشقة كبيرين ، وهذا العناءُ تفرضه دوماً طبيعة المكان الصحراوي القاسية ، فالنوق قد برى سنامها كثرة الارتحال صباحاً ومساءً بحيث أصبحت شبيهة بذكر النعام لشدة ما قاسته من أهوال الارتحال في الصحراء، وتأكيد الصعوبة التي يصل بها الشاعر إلى ممدوحه تتجاوب مع فكرة أن هذا الممدوح يستحق هذا العناء الذي يُبذل للوصول إليه ، فالارتحال في وسط هذه المفاوز المهلكة يصير بالنسبة للشاعر مسألة حياة أو موت، إذ إن الخطورة التي تحفّ الرحلة كبيرة، غير أنّ الوصول إلى الممدوح يصير محفّزاً للشاعر لخوض هذه المغامرة، وهذه الفكرة تفرض نفسها دوماً على مشهد الرحلة في قصيدة المديح العربية عموماً. فالنوق إذن أصبحت شبيهة بذكر النعام لشدة ما عانت جرّاء الارتحال عليها وسط هذه الأماكن القاسية، وصارت أبدانها مليئة بالجروح والخدوش لكثرة تعرضها لمصاعب السفر ومشاقّه. أما عيون هذه النوق فهي تشبه آبار الماء التي تتوسط صحراء الدهناء لشدة اتساعها قياساً بأبدانها التي أنهكها كثرة السفر، وهي لشدّة ضعفها يبدو عظم رقبتها وظهرها عاريين من اللحم، وكأنها معاطف أودية أذابتها الأمطار والسيول وعملت فيها حتاً ونحتاً. إن المشهد السابق الذي يقوم على وصف النوق يستمد من الصحراء مكوناته الفنية، فالنوق تشبه الظليم مرة، وتشبه آبار الماء التي تتوسط الصحراء مرة أخرى، أو تشبه الأودية التي أذابت معاطفها الأمطار والسيول. فالشاعر إذن يتكئ على مفردات البيئة

العتاق: الكريمات. النحيض: الكثير اللحم والقليل اللحم (من الأضداد) .الزور: الصدر. الملاطان: جانبا السنام مما يلي مقدمة أو الكتفان. مائر و مائرة: نشيطة في سيرها. جنّح: جمع جانحة وهي التي تميل على أحد شقيها. المحال: جمع محالة: وهي الفقرة من فقار البعير. الحارك: أعلى الكاهل، المحاني: معاطف الأودية. السناسن: رؤوس أطراف عظام الصدر. الأفطح: عريض الرأس.

الصحراوية لا لأجل وصف مفردات هذه البيئة فحسب، بل هو يستمد من هذه البيئة الصور والأخيلة التي تعينه على رسم صوره الفنية.

والنوق الصغار تشبه وهي مجتمعة حول أمُّها تلال الرمل الصغيرة التي تتكوّن حول تل رملي كبير :

فَأَمْسَتْ بِوَادِي ٱلـرَّقْمَتَيْنِ وَأَصْـبَحَتْ   بِجَـوِّ رِئَـالٍ حَيْـثُ بَـيَّنَ فَالِقُـهْ
فَأَصْبَحْنَ قَـدْ خَلَّفْـنَ أُودَ وَأَصْـبَحَتْ   فِـرَاخُ ٱلْكَثِيْـبِ ضُـلَّعاً وَخَرَانِقُـهْ[١]

وهو يفاخر بإبله، ويردّ على من يعيب عليه أنها ليست شديدة البياض، فيصورها بأنها سمينة، رؤوسها شامخة كرؤوس التلال الرملية التي تبرز وسط الصحراء:

تُعَيِّرُنِـي صُـهْباً كَـأَنَّ رُؤُوسَـهَا   ذُرَى ٱلأُكْمِ فِيهَا غَضُّ نَـيٍّ وَعَاتِقُـهْ[٢]

ولا يقتصر اعتماد النميري على مكونات المكان الصحراوي أثناء حديثه عن مشاهد الرحلة وتصوير النوق فحسب ، بل يظهر في مواضع عدة ، سواء تعلق الأمر بالهجاء أو المدح أو حتى الغزل ، فالشاعر حينما يتغزل لا يمكن أن يستقي مقومات صوره من بيئة غريبة عليه ، لم يعاينها ولم تستقرّ في مخيلته ، فالنساء الحسان يشبهن بيض النعام :

---

[١]. ديوان الراعي النميري ، ص ١٨٢. الفالق: الشق في الجبل.الرقمتين وجو رئال:موضعان. فراخ الكثيب: تلال صغيرة من الرمل حول تل منه كبير، شبه الصغار حوله بالفراخ حول أمّهم. تضلع:امتلأ شبعا ورياً حتى بلغ الماء أضلاعه . الخرانق: جلد من الأرض بين الملا وجبل أجا.

[٢].المصدر السابق، ص١٨٣.الصهب: جمع الأصهب وهو البعير ليس بشديد البياض، النَّي: الشحم، العاتق: ما بين المنكب والعنق.

وَفِي الخِيَامِ إِذَا أَلْقَتْ مَرَاسِيَهَا   حُورُ الْعُيُونِ لإِخْوَانِ الصِّبَا صُيُدُ

كَأَنَّ بَيْضَ نَعَامٍ فِي مَلاَحِفِهَا   إِذَا اجْتَلاَهُنَّ قَيْظٌ لَيْلُهُ وَمِدُ

لَهَا خُصُورٌ وَأَعْجَازٌ يَنُوءُ بِهَا   رَمْلُ الغِنَاءِ وَأَعْلَى مَتْنِهَا رُؤُدُ

مِنْ كُلِّ وَاضِحَةِ الذِّفْرَى مُنَعَّمَةٍ   غَرَّاءَ لَمْ يَغْذُهَا بُؤْسٌ وَلاَ وَبَدُ

يَثْنِي مَسَاوِفُهَا غُرْضُوفَ أَرْنَبَةٍ   شَمَّاءَ مِنْ رَخْصَةٍ فِي جِيدِهَا أَوَدُ

لَهَا لِثَاتٌ وَأَنْيَابٌ مُفَلَّجَةٌ   كَالأُقْحُوَانِ عَلَى أَطْرَافِهِ الْبَرَدُ(1)

إن حضور البيئة الصحراوية واضحٌ في الأبيات السابقة ، فالشاعر إذ رأى الحسان في تلك الخيام، يستحضر في مخيلته أروع ما في ذهنه من مشاهد صحراوية، يمكن أن تعينه على رسم هذا المشهد الحسيّ، فالنسوة اللاتي رآهنّ الشاعر وأصحابه في الخيام كأنهنّ بيضُ النعام لرقتهنّ ونقاء وجوههن، وهنّ إذ يبللهنّ العرقُ بسبب الحرّ الشديد يشبههن بيض النعام الذي يبللهُ الندى وقت الفجر. وهذه السمات التي يتغنى بها الشاعر من الأوصاف التي كانت موضع استحسان في المرأة، ولطالما تغنى الشعراء قديماً بضخامة الأرداف وشبهوها بكثبان الرمل(2)، ومن ذلك قول جرير:

إذا ما جُرّدت فنقا كثيب   وفي القريّ هيكلة ضناكا (3)

---

(1). ديوان الراعي النميري، ص81-82 . ألقت مراسيها:توقفت عن السفر.صُيُدُ:وهو الطير الحيوان الممتنع، ولامالك له. القيظ: الحر الشديد. الومد: الرطوبة البحرية في الصيف مع سكون الريح.الغناء(هنا): موضع، رؤد: الضيق. الذفرى: العظم الشاخص خلف الاذن. الغراء: شجرة صدق وزهرتها شديدة البياض طيبة الريح، شماء: ذات إنفة وتكبّر.الرخصة: الناعمة .الأود: التثني.الأنياب المفلجة: فيما بينها تباعد خفيف مستحسن.

(2). ينظر : القيسي، نوري ، وصف الطبيعة في الشعر الجاهلي ، دار الإرشاد ، بيروت ، ط1 ، 1970 ، ص 24-26.

(3). ديوان جرير ، تحقيق كرم البستانني، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1964م، ص:325.

وقول ذي الرُمة :

ريّـــا العظــــام وعثـــة التـــوالي لفّـــاء فـــي لـــينٍ وفـــي اعتـــدالِ

كـــأنّ بـــين القُـــرطِ والخلخـــالِ منهـــا نقـــاً نُطّـــقَ فـــي رمـــالِ[1]

إن مثل هذه المشاهد الصحراوية مرتبطة بمخيلة الشاعر أشدّ الارتباط، فهي لوحات طبيعية يلجأ الشاعر إلى استحضارها كلّما أراد أن يصوّر مشهداً ما يتوافق ذهنياً معها، فأوجه الشبه قد تبدو بعيدة أول وهلة بين بيض النعام والنسوة الجميلات أو بين كثبان الرمل وأرداف تلك النسوة، غير أن الراعي النميري، وذا الرُمة أو غيرهما من شعراء- طالما شاهدوا تلك اللوحات الصحروايةـ يستغلون تلك المشاهد ليبنوا عالمهم التخييلي بعناية ودقة ما يجعل المتلقي قادراً على استحضار المشهد في مخيلته، حتى وإن لم يكن قد شاهد تلك اللوحات الطبيعية مسبقاً. ولعلّ حيوان الصحراء كان أكثر المفردات التي اتكأ عليها الراعي النميري لوصف الحسان والتغزّل بهنّ ، فالبقر الوحشي طالما كان موضع اهتمام من الشعراء العرب، إذ وجدوا فيه ملامح يمكن أن يكون بعضها مستحباً في النساء ، كما وجدوا في الظباء ملامح أخرى ومشاهد يمكن أن يستعينوا بها لرسم صورهم الشعرية، يقول الراعي النميري متغزلاً بامرأة اسمها نعمة :

سَـــبَتْكَ بِعَيْنَـــيْ جُـــؤْذَرٍ حَفَلَتْهُمَـــا رِعَاثٌ وَبَـــرَّاقٌ مِـــنَ ٱللّـــوْنِ وَاضِـــحُ

وأَسْـــوَدُ مَيَّـــالٍ عَلَـــى جِيـــدِ مُغْـــزِلٍ دَعَاهَا طَلّـــى أَحْـــوَى بِرَمَّـــانَ رَاشِـــحُ

وَعَذْبُ ٱلْكَرَى يَشْفِي الصَّدَى بَعْدَ هَجْعَـــةٍ لَهُ مِنْ عُـــرُوقِ ٱلْمُـــسْتَظِلَّةِ مَـــائِحُ[1]

---

[1]. ديوان ذي الرّمة . تحقيق عبد القدّوس أبو صالح ، مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٧٤ ، ج١ ، ص:٢٧٥ .

فعينا نعمة في جمالهما واتساعهما كعيني الجؤذر، وهو ابن البقرة الوحشية ، وشعرها طويل مسترسل على عنقها الجميل الذي يشبه عنق ظبية تتحرك نحو صغيرها حديث الولادة ، وريقها إن قبلتها لذيذ زكيّ الطعم كطعم السواك. ونعمة هذه أعادت للشاعر ذكريات مضت، أججت في نفسه الحنين إلى أيام الشباب حينما كانت النساء تهواه ، وهو إذ يريد أن يصور حميمية العلاقة التي كانت تجمعه مع النساء في مغامراته العاطفية أيام شبابه يقول :

وَهِـــزَّةَ أَظْعَـــانٍ عَلَـــيْهِنَّ بَهْجَـــةٌ ... طَلَبْتُ وَرَيْعَـانُ الـصِّبَا فِـيَّ جَـامِحُ

بِأَسْـــفَلِ ذِي بِـــيضٍ كَـــأَنَّ حُمُولَهَـــا ... تَخِيـلُ ٱلْقُـرَى وَٱلأَثْـأَبُ المُتَنَـاوِحُ[٢]

فهو الذي غزا رأسه الشيب الآن، يستذكر تلك الأيام حينما كان يتعانق مع الحسان، فيبدو مشهد هذا اللقاء الحميمي كأشجار الأثأب التي التفت بعضها على بعض .

وفي موضع آخر يرسم الشاعر صورة مليئة بالحركة لمشهد الرحلة، وحينما يصل إلى تصوير النسوة اللواتي يركبن الهوادج يقول :

فَلَمَّـا ٱسْـتَقَلَّتْ فِـي ٱلْهَـوَادِجِ أَقْبَلَـتْ ... بِأَعْـــيُنِ آرَامٍ كُـــسِينَ الْبَرَاقِعَـــا

كَـــأَنَّ دَوِيَّ ٱلْحَلْـــيِ تَحْـــتَ ثِيَابِهَـــا ... حَصَادُ السَّنَا لاَقَى ٱلرِّيَـاحَ ٱلزَّعَازِعَـا

---

(١) . ديوان الراعي النميري، ص: ٧١- ٧٢. جؤذر: ولد البقرة الوحشية. حفلتهما: جلتهما وزينتهما. الرُعـاث: نوع من الحلي، تستخدم للأذن غالبا . الجيد: العنق. المغزل: الظبية ذات الغزال. الطلى: ولد الظبية ساعة يولد. الأحوى: الأسود إلى خضرة، أو الأحمر إلى سواد. راشح: ما دبّ على الأرض، وقوي على المشي. الكـرى: النعاس. الصدى: العطش. المائح: مستخرج الريق بالسواك .

(٢) المصدر السابق، ص:٧٣. وهزة: النشاط. جامح: الرجل يركب هواه فلا يمكن رده. حمولها: جمع حمل وهـو البعير عليه الهودج، ويطلق أحيانا على الهودج. الأثأب: نوع من الشجر. المتناوح: المتقابل.

جُمَّانــــاً وَيَاقُوتـــــاً كَــــأَنَّ فُـــصُوصَهُ وَقُودُ ٱلْغَضَا سَدَّ ٱلْجُيُــوبَ ٱلرَّوادِعَـــا[1]

إن النساء اللواتي ارتفعن في الهوادج يوزّعن النظرات من خلف البراقع ، وتبدو عيونهنّ في هذا المشهد غاية في الجمال، كعيون الظباء الواسعة، وهؤلاء النسوة مترفات ذوات مال وحسب، يؤكد ذلك صوت الحلي الذي يرتدينه، والذي لكثرته يصدر صوتاً شبيهاً بصوت أشجار السنا التي تحركها الريح. والصورة هنا صورة سمعية – بصرية، جاءت لوصف هذا الغِنى الذي تمتاز به هذه النسوة ؛ إذ إن شجر السنا هو نبات صحراويّ إذا يبس وحرّكته الريح يصدر صوتاً، وحالما سمع الشاعر صوت الحلي التي تلبسها النسوة استحضر هذا المشهد الصحراوي متكئاً عليه لإقامة صورته الشعرية . والحليّ التي يلبسنها هي الجمان والياقوت التي تشبه الجمر المتّخذ من أشجار الغضا لشدّة توهجها وجمال منظرها .

لقد بدا واضحاً أن ثمة أثراً خلّفه المكان الصحراوي على شعر الراعي النميري، يتجلى هذا على نحو خاص في الصور الشعرية التي استمدت مقوماتها وأركانها من الصحراء بمختلف مكوناتها، من حيوان ونبات وكثبان رمل وأودية، ولعلّ هذا الأثر كان أمراً حتمياً أملته طبيعة الحياة البدوية التي عاشها الراعي، فأثرت فيه وجعلت من المكان الصحراوي مرجعية يتكئ عليها الشاعر دوماً لرسم لوحاته، وبناء عوالمه التخييلية.

---

[1]. ديوان الراعي النميري، ص:١٧٢-١٧٣. آرام : جمع ريم وهو الظبي الخالص البياض .السنا: شجيرة لها حمل أبيض، إذا يبس وحركته الريح سمعت له زَجلاً(صوت صادر عن النحل) . الزعـــازع: تلـــك التـــي تزعـــزع الأشياء، أي تحركها وتهزها بشدة. الغضا: شجر معروف. الجيوب: الصدور. الروادع: جمع الرادعة وهـــي قميص قد لمع بالزعفران أو الطيب.

الأودية والجبال :

بعد أن حاول البحث في المحورين السابقين أن يقارب حضور المكان الصحراوي في شعر النميري على نحو عميق، في محاولة للإشارة على مدى تأثير حضور الصحراء دلالياً وفنياً على شعره، يحاول في هذا المحور الأخير من الفصل الأول أن يتتبع حضور الأودية والجبال في هذا الشعر، مستكشفاً أهم المواضع النصيّة التي كانت تحضر فيها مثل هذه المعالم الجغرافية التي شكلت معالم بارزة وسط الصحراء العربية .

الأودية :

على الرغم من أن الطبيعة الصحراوية تُشَكِّلُ معظم مناطق شبه الجزيرة العربية إلا أن هذا لا ينفي تنوع التضاريس الجغرافية وتباينها من منطقة لأخرى، فالصحراء الواسعة المترامية الأطراف تتضمن معالم طبيعية متنوعة في ثناياها، كالأودية والجبال، وعلى الرغم من قلّة هذه المعالم قياساً إلى المساحة الهائلة التي تشغلها رمال الصحراء فإن الشعر العربي قد أولى هذه المعالم اهتماماً بالغاً، فوصفها الشعراء وتغنوا بها مراراً لأنهم وجدوا فيها معالم غاية في الأهمية، إذ هي تشكّل معالم بارزة تقطع وسط الصحراء، وتخفف من رتابة الشعور بالامتداد اللانهائي لرمال الصحراء الواسعة، فالوديان تشكل مظهراً مهماً أثَّر في طبيعة حياة الإنسان لأنها في الغالب كانت تتضمن مجاري المياه النادرة، ولأن أكثر المرتحلين عن ديارهم كانوا يتخذون من هذه الوديان مراكز تنزل فيها بعد عناء السفر الطويل والرحلات المتواصلة، للتزوّد بما تحتاج إليه من مياه أو

طعام [1] ولعل هذا أن تفسّرَ ارتباط ذكر الأودية كثيراً بالتحدث عن الظعائن وارتحال الأحبة، ونجد مثل هذا الحضور عند الراعي النميري في بعض قصائده ، وإن كانت لا تشكّل ظاهرةً حقيقية في ديوانه :

وَاسْـــتَقْبَلَتْ سِـــربهمُ هَيْـــفٌ يَمَانِيَـــةٌ   هَاجَتْ نِزَاعاً وَحَادٍ خَلْفَهُم غَرِدُ

حَتّـَـى إِذَا حَالَـــتِ الأَرْحَـــاءُ دُونَهُـــمُ   أَرْحَاءُ أَرْمَلَ حَارَ الطَّرْفُ أَوْ بَعُدُوا

حَثُّـــوا الجِمَـــالَ وَقَـــالُوا إِنَّ مَـــشْرَبَكُمْ   وَادِي الْمِيـــاهِ وَأَحْسَاءٌ بِهِ بُرُدُ [2]

إن حضور الوادي في هذا المقطع يُعَدُّ ملجأً للراحلين أن أنهكهم السفر، وأرهقتهم الريح اليمانية شديدة الحرارة . فبعد كلّ هذا العناء الذي تسببت به قسوة المكان الذي يقطعونه في رحلتهم ، يمنحهم المكان ذاته أملاً ، وهذا الأمل يتجلى في هذا الوادي " وادي المياه " وهو كما يتضح من اسمه يبدو متوفراً على أهم مقومات الحياة التي تتحكم في رحلة الإنسان الذي يعيش في الصحراء وهي المياه. إن الشاعر لم يكن معنياً بوصف هذا المكان ولا بالتغني به ، وإنما كان معنياً بإظهار قيمته المادية على المرتحلين في الصحراء، وقيمته النفسية على الشاعر التي تبرز بوصف هذا المكان هو مقصد الأحبة الذين أخلفوا بعهودهم ورحلوا.

---

(1) ينظر : القيسي، نوري ، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، دار الإرشاد ، لبنان ، ط١، ١٩٧٠م ، ص: ٣٤.

(2). ديوان الراعي النميري ، ص ٨١. هيف يمانية: ريح حارة.الحادي: راعي الإبل يشدو لها لتسير. حالت: منعت. الأرحاء: قطع من الأرض ترتفع عما حولها. أرمل: موضع. وادي المياه: موضع. أحساء: جمع الحسى وهــو سهل من الأرض يستنفع فيه الماء وماء باليمامة.

فالوادي هنا يحضر كما يبدو على نحو إيجابي ، فهو من جهة المكان الذي سيعيد الأمل لهؤلاء القوم الذين أرهقتهم الصحراء بقسوتها ، وهو من جهة أخرى المكان الذي سيكون موضع إقامة الأحبة – وإن مؤقتاً – قبل أن يواصلوا رحلتهم .

وفي موضع آخر من الديوان يتحوّلُ الوادي الذي يعجّ بمعالم الحياة مقفراً لا حياة فيه ، ما يجعل الناس المقيمين فيه يتركونه باحثين عن مكان آخر يقيهم لهيب الصحراء وقسوتها ، فيتكرر ارتباط الوادي بالظعائن مجدداً عبر تساؤل مُلحّ من الشاعر الذي يستفسر عن مصير أحبته هل رحلوا أو لا يزالون مقيمين :

تَبَصَّرْ خَلِيلي هَـلْ تَـرَى مِـنْ ظَعَـائِنٍ تَحَمَّلْنَ مِنْ وَادي ٱلْعَنَاقِ وَثَهْمَدِ

تَحَمَّلْـنَ حَتَّـى قُلْـتُ لَـسْنَ بَوَارِحـاً وَلاَ تَارِكَاتِ ٱلدَّارِ حَتَّى ضُحَى ٱلْغَدِ [1]

وقد يبدو حضور الوادي في شعر الراعي سلبياً بعض الاحيان، كمكان يحول دون لقائه ومحبوبته ، إذ يكون الوادي عائقا طبيعيا يمتد بين ديار الشاعر وديار الأحبة الذين يودّ لقاءهم:

هُـمُ ٱلأَحبَّـةُ أَبْكِـي ٱلْيَـوْمَ إِثْـرَهُمُ قَدْ كُنْتُ أَطْرَبُ إِثْرَ الجِيرَةِ ٱلشُّطُرِ

فَقُلْـتُ وٱلْحَـسْرَةُ ٱلـرَّجْلاَءُ دُونَهُـمُ وَبَطْنُ لَجَّانَ لَمَّا ٱعْتَادَنِي ذِكَرِي

صَـلَّى عَلَـى عَـزَّةَ الـرَّحْمنُ وَابْنَتِهَـا لَيْلَى وَصَلَّى عَلَى جَارَاتِهَا ٱلأُخَرِ [2]

---

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص: ١٠٣. وادي العناق وثهمد:موضعان. البوارح: جمع بارح وهو ما مر من الصيد من ميامنك إلى مياسرك.

[2]. المصدر السابق، ص: ١٣٤. الشطر: جمع شطير وهو البعير.ولجّان:موضعان.

فالمكان هنا المتمثل ببطن لجّان ، وهو وادٍ في الصحراء العربية ، يحول دون لقاء الشاعر بعزّة ، ما يجعله عاجزاً تماماً عن لقائها، فيكتفي بالدعاء لها مستسلماً لبعد المسافة بينهما ، وقسوة المكان الذي حال دون الوصول إليها .

ويتجلى الحضور السلبي للوادي على نحو أكثر وضوحاً في قصيدة أخرى، إذ يصير المكان المتمثل بالوادي عائقاً يجعل الشاعر يستحضر محبوبته التي يتمنى لقاءَها، فيتصوّر أنها قطعت المسافات وصولاً إليه:

أَمِنْ آلِ وسْنى آخِرَ ٱللَّيْلِ زَائِرُ ... وَوَدَاي العَوِيرِ دُونَنَا وَٱلسَّوَاجِرُ

تَخَطَّى إِلَيْنَا رَكْنَ هَيْفٍ وَحَافِراً ... طُرُوقاً وأَنّى مِنْكَ هَيْفٌ وحَافِرُ(١)

فالوادي هنا عائق مكاني يحول دون لقاء الشاعر بأحبته ، ومن ثمّ فهو يستغرب هذا الذي زاره في آخر الليل هل هو حقاً من آل وسنى، أم هي محبوبته قد قطعت هذه الأماكن للقائه ، وهو إذ يعلم أن لقاءه بمحبوبته لا يمكن أن يتمّ بسبب هذه الاماكن التي تفصله عنها ، يتّخذ من هذا المقطع مقدمة ليتخلص منه إلى مدح يزيد بن معاوية لاحقاً ، فيصير طيف محبوبته وسيلة لتحقيق هذه الغاية:

فَقُلْتُ لَهَا فِيئِي فَإِنَّ صَحَابَتِي ... سِلاَحِي وَفَتْلاَءُ ٱلذِّرَاعَيْنِ ضَامِرُ

وَهَمٌ وَعَاهُ ٱلصَّدْرُ ثُمَّ سَمَا بِهِ ... أَخُو سَفَرٍ وَالنَّاعِجَاتُ الضَّوَامِرُ

وَلَنْ يُدْرِكَ الحَاجَاتِ حَتَّى يَنَالَهَا ... إِلَى ٱبْنِ أَبِي سُفْيَانَ إِلاَّ مُخَاطِرُ(١)

---

(١). ديوان الراعي النميري ، ص١٢١: .وسنى:اسم امرأة .العوير والسواجر:موضعان. هيف وحافر :موضعان.

إن حضور الحبيبة إلى ديار الشاعر هنا صار يوازي رحلة الشاعر إلى ممدوحه يزيد بن معاوية، فالمحبوبة التي ينتظرها كان ينبغي أن تخاطر في سبيل لقائه، وهي إن لم تفعل ذلك إلا في خيال الشاعر ، فالشاعر الآن سيقصد حقاً ديار يزيد بن معاوية على الرغم مما تتوافر في الرحلة صوب دياره من صعوبات لا يتجاوزها إلا مخاطر، هو الشاعر نفسه، وهذا الإلحاح على صعوبة الرحلة التي يخوضها الشاعر محاولاً الوصول إلى ديار ممدوحه لازمةٌ في قصيدة المدح في الشعر الجاهلي عموماً، وفي قصيدة المديح في العصر الأموي أيضاً ، وهو ما سيناقشه البحث في الفصل الثاني من هذه الدراسة .

الجبال :

إن المتتبع لدواوين الشعر العربي القديمة يلحظ أن الشاعر العربي، لاسيّما في العصر الجاهلي، قد أولى الجبال أهمية واضحة، وقد كان حضور الجبال في الشعر العربي كثيراً ما يتوازى مع فكرة "الخلود" إذ حضر الجبل بوصفه معادلاً موضوعياً لهذه الفكرة، لأن التساؤل عن ماهية الحياة والموت يقود للتبصّر في هذا المعلم الطبيعي الشامخ أمام عوامل الزمن، وكأنه يقاوم فعل الزمن وتعاقب الأيام، خالداً لا يتأثر، ولعلّ أبرز ما يمثل ذلك قول امرئ القيس المشهور :

أجارتنـــــا إن المـــــزار قريـــــبُ وإني مقيم ما أقام عسيبُ[2]

---

(1). المصدر السابق، ص:١٢٢. وفتلاء: اندماج في مرفق الناقة أو البعير فهو أفتل وهي فتلاء. والناعجات: جمع الناعجة وهي الناقة السريعية التي يصاد عليها نعاج الوحش. يدرك: لحقه.

(2) ديوان امرئ القيس، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١١.

فعسيب، اسم لجبل، وامرؤ القيس الذي بدا مستسلماً لفكرة الموت يوازي بين نفسه وبين عسيب على نحو عبثي، فهو سيظل مقيماً إلى الأبد بجوار هذه الجارة التي يخاطبها، مثلما إن عسيب خالدٌ بجوارهما إلى الأبد، لكنّ الفرق يظهر في أن امرأ القيس وجارته سيكونان ميتين، بينما يواصل عسيب حضوره بنفس المنطق الذي ظلّ فيه حاضراً على نحو أبدي. وقد ورد في الشعر العربي أسماء كثير لجبال تغنى فيها الشعراء في قصائدهم، ولعلّ أشهرها جبلا طيء ؛ أجا وسلمى، وكفار، ورضوى، وقدس، وعروان، ويسوم، وعسيب وغيرها الكثير[1].

أما إذا حاولنا رصد حضور الجبال في شعر الراعي النميري فسنعثر على نماذج قليلة يمكن أن تكوّن تجربة شعورية لافتة في ديوانه، إذ قلّما برز ذكر الجبال في شعره على نحو يعمّق الإحساس بخصوصية المكان.

إن حضور الجبل في الشعر يكون قائماً على أسس خاصة تتبلور ضمن علاقة جدلية مع رؤية المبدع وغاياته ، ولعل المتتبع للمواضع التي ورد فيها ذكر الجبال في شعر الراعي النميري يلحظ أن هذه المواضع قليلة نسبياً، ذلك أن حضورها الجبل في شعره حضوراً عابراً بوصفه مكاناً طبيعياً يمكن أن تمر فيه المحبوبة أثناء رحلتها، أو يمكن أن يكون مسرحاً لحيوانات الصحراء التي يذكرها في شعره :

حَتَّى إِذَا مَا أَضَــاءَ الــصُّبْحُ وَانْكَــشَفَتْ   عَنْهُ نَعَامَةُ ذِي سِقْطَيْنِ مُعْتَكِرِ

---

[1] ينظر في أسماء الجبال التي وردت في الشعر العربي : الهمداني، الحسن بن أحمد ، صفة جزيرة العرب، تحقيق محمد بن علي الأكوع، دار اليمامة، الرياض، ١٩٧٤ ، ص: ٢٦٧.

وَصَبَّحَتْ بِرْكُ الرَّيَّانِ فَاتَّبَعَتْ فيهِ الْجَحَافِلُ حَتَّى خُضْنَ بالسَّرَرِ[1]

يأتي هذا المقطع أثناء حديث الشاعر عن حمر الوحش التي يشبّه ناقته بها، وهو في هذا الموضع يكتفي فقط بالإشارة إلى جبل الريّان، لأن هذه الحمر الوحشية قد صارت قريبة منه، فالجبل لا يمثّل أهمية هنا، ولا يلعب دوراً حقيقياً في بناء النصّ، غير أنه يمثّل مكاناً مرت قربه هذه الحمر الوحشية، فذكره بسرعة دون أن يسهب في وصفه وإبراز معالمه.

وقد يظهر الجبل في شعر النميري بوصفه حاجزاً طبيعياً يحول دون لقاء الشاعر بمحبوبته، فيكتفي بالإشارة إليه على نحو فيه أسى وحسرة على بعد الأحبة عنه:

سَمَا لَكَ مِنْ أَسْمَاءَ هَمٌّ مُؤَرِّقُ وَمِنْ أَيْنَ يَنْتَابُ الْخَيَالُ فَيَطْرُقُ

وَأَرْحُلُهَا بِالْجوِّ عِنْدَ حَوَارَةٍ بَحيْثُ يُلاَقِي الآبِدَاتِ الْعَسَلَّقُ

فَحَلَّتْ نَبِيَّاً أَوْ رَمَادَانَ دَونَهَا رِعَانٌ وَقِيعَانٌ مِنَ الْبِيدِ سَمْلَقُ[2]

فالشاعر الذي أصابه الهمّ وأرقه الهوى بسبب فراق محبوبته، يعلم أن لقاءها سيكون صعباً، فالمحبوبة التي ارتحلت أرضاً بعيدة، يحول دونه ودونها فضاء ممتد، مليئ بالجبال العالية والصحاري الواسعة.

ومثل هذه الرؤية تتكرر أيضاً في موضع آخر، إذ يفتتح الشاعر إحدى قصائده بتساؤل قلق، متعجباً من فعل الزمن على الإنسان، وكيف يرجو هذا الإنسان الخلود والموت قادم لا محالة، وكيف أن الموت لا يتيح مجالاً لتحقيق آمال وطموحات الإنسان:

---

(1) ديوان الراعي النميري، ص:١٤٠-١٤١. سقطين: جناحاها. المعتكر: المنصرف. الريان: اسم جبل. الجحافل: جمع جحفل وهو الجيش العظيم والسيد الكريم. بالسرر: جمع سرة وهي خير المنابت.

(2). ديوان الرعي النميري، ص:١٧٧-١٧٨. سما:رفع من بعد ليظهر.ينتاب :يكرر الزّيارة .حوارة:موضع .

فيَــا عَجَبــاً لِلــدَّهْرِ شَــتَّى طَرَائِقُــهُ   وَلِلْمَرءِ يَبْلُوهُ بِمَا شَاءَ خَالِقُهْ

وَلِلْخُلْــدِ يُرْجَــى والْمَنِيَّـــةُ دونَــهُ   وَلِلأَمَلِ المَبْسُوطِ وَالْمَوْتُ سَابِقُهْ [1]

ولعلّ هذا الأمل الذي يبدو الشاعر يائساً من تحقيقه هو لقاء أحبته مجدداً، إذ بعد هذين البيتين ينتقل الشاعر مباشرة لتصوير رحلة هؤلاء الأحبة الذي صار يفصل بينه وبينهم جبل "لغاط" المرتفع الذي يصعب تجاوزه:

جَعَلْــنَ أريكــاً بِــالْيَمِينِ وَرَمْلَــهُ   وَزَالَ لُغَاطٌ بِالشِّمَالِ وَحالقه[2]

ويتجدد حضور الجبل على نحو سلبي معوّقاً طبيعيا يحول دون الشاعر ومحبوبته ، إذ يعتري الشاعر الحزن والهمّ لأن هنداً قد ابتعدت عنه ، وصار يحول بينه وبينها جبلا " ابني عوار":

بَلْ مَــا تَــذَكَّرُ مِــنْ هِنْــدٍ إذَا احْتَجَبَــتْ   بِابْنَيْ عُوَارٍ وَأَمْسَىَ دُونَها بُلَعُ[3]

لعلّ ما يبدو واضحاً من خلال تتبّع النماذج التي ورد فيها ذكر الجبال والوديان في شعر الراعي النميري، هو أن حضور هذه الأماكن لم يكن يستحوذ على خصوصية هامة في شعره، فخصوصيتها تكمن في أنها أماكن تنضوي تحت "الصحراء" الواسعة الممتدة، فهي إما شكّلت عائقاً حال دون لقاء الشاعر بمحبوبته، فذكرها على عجل دون أن يوليها أهمية يمكن تلمّس حضور واضح لها في بنية النص، أو أنه ذكرها بوصفها مكاناً يقصده الظاعنون أو مسرحاً لحيوانات الصحراء. وتأسيساً على ذلك يمكن القول إن حضور المكان الطبيعي في شعر الراعي النميري كان

---

(١). المصدر السابق ، ص ١٧٩.

(٢). المصدرنفســـه، ص ١٧٩. الحالق: الجبل المرتفع. أريك ولغاط:موضعان.

(٣).المصدر السابق، ص ١٦٣. ابنا عوار: جبلان. بلع:موضع

متعلقاً بمفهوم شمولي لهذا المكان، أي الصحراء عموماً برمالها وحيوانها وحرّها، وبما تخلّفه على الإنسان من آثار تؤثر في حياته على نحو جذري، دون أن يهتم كثيراً بتضاريس أخرى تتفرع عنها كالجبال والأودية ، إذ قلّما بدا اهتمام أولاه الراعي في شعره لأماكن بعينها، أو لمناطق جغرافية خاصة كالجبال والوديان مثلاً. ولعل ما يؤكد ذلك هو أن حضور هذه الأماكن لم يتجاوز في الغالب إشاراتٍ عابرةً أو وصفاً بسيطاً لها دون خوض في أي تفاصيل يمكن أن تؤشّر على أهمية كبرى.

الفصـــل الثـــاني

المكـــــان والآخــــــر

الفصل الثاني

المكان والآخر

ليس ثمة شك في أن المكان بمكوناته المختلفة؛ يرتبط بالإنسان؛ وفق رؤى وقضايا متنوعة، وقد ظهر أسلوبُ تأثيرُ المكان على بنية القصيدة العربية كان طاغياً إلى حدّ لا يمكن معه إهماله وتهميشه، فالبنية النمطية التي سيطرت على كثير من القصائد الجاهلية، كانت إفرازاً فنيا لخصوصية المكان الصحراوي العربي، وتأثيراته الواضحة على نفسية الإنسان الجاهلي، وعلى أسلوب تعاطيه مع الآخر، الذي شاركه ذات المكان، سواء أكان هذا الآخر صديقاً أم عدواً، ممدوحاً أم مهجواً، إنساناً أم حيواناً يشاركه هذه البيئة التي فرضت حضورها المميز على مختلف العلاقات مع الآخر، وفي سعيها لدراسة أثر المكان في شعر الراعي النميري، ستحاول الدراسة في هذا الفصل أن تبحث في جدلية العلاقة بين المكان والآخر كما بدت في شعر الراعي النميري، وذلك لبيان الأثر الذي تركه المكان على علاقة الراعي النميري بالآخر، وكيف تجلى ذلك في شعره، وستحاول الدراسة في هذا المجال أن تدرس علاقة المكان عند الراعي النميري بالمكوّنات الآتية:

- الممدوح
- المرأة (الطلل)
- الحيوان

- الممدوح

شكلت قصيدة المديح ظاهرة بارزة في شعر الراعي النميري ؛ إذ إن المديح كان الموضوع الأكثر تجلياً في شعره، فإذا استثنيا شعر الوصف – لاسيّما وصف الناقة ومكونات الصحراء الأخرى – بوصفها مواضيع فرعية، تتضمنها معظم القصائد على اختلاف مواضيعها الرئيسة، فإن قصيدة المديح كانت أكثر حضوراً من المواضيع التقليدية الأخرى كالرثاء والفخر أو الهجاء ، وقد كان خلفاء بني أمية وأمراؤها هم أكثر من توجّه لهم الراعي النميري بالمديح، وبدا واضحاً أن بعض قصائد الراعي كانت تحمل رؤى سياسية خاصة، أو كانت تنهض عموماً على موقف سياسي، يحاول الراعي بوساطة قصائده التعبير عنه بغية مصلحة عامة، تتجاوز مصالحه الخاصة كما سيحاول البحث أن يبيّن لاحقاً. وما يعني البحث حالياً في هذا الإطار هو تأكيد ذلك التأثير الواضح الذي أحدثته طبيعة المكان الصحراوي على قصيدة المديح عند الراعي النميري، وكيف كانت العلاقة بين الشاعر والممدوح تتأثر بخصوصية المكان الصحراوي الذي ترك آثاراً فنية ودلالية واضحة على قصيدة المدح عند الراعي النميري. ولعل البحث في هذا السياق يقود بالضرورة إلى دراسة العلاقة بين قصيدة المديح، وأثر المكان على بنية هذه القصيدة ، إذ قد تنبه عدد من النقاد العرب – كان أولهم ابن قتيبة فيما نقله عن بعض من سبقوه – إلى أن قصيدة المدح تمتاز ببنية خاصة تجلّي خصوصية المكان الصحراوي على وجه الخصوص. وقد قال ابن قتيبة في ذلك :

"إن مقصّد القصيد إنما بدأها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى واشتكى، وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط

الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ،لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب، .... فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر.... فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، ومرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح، فبعثه للمكافأة وهزّه للسماع وفضّله على الأشباه وصغر قدره الجزيل "(١)

إن نص ابن قتيبة هذا كان إحدى الملحوظات المهمة جداً في تاريخ النقد العربي ، وإذا كان كثير من الدارسين قد توهموا أن ابن قتيبة كان يحدد معمار القصيدة العربية عموماً ، فإن الصحيح هو أن ابن قتيبة كان يحاول توصيف بنية قصيدة المديح خاصة ، وكان ممن تنبّه إلى ذلك كمال أبو ديب لاحقاً(٢).

لقد حاول ابن قتيبة كما يبدو واضحاً إرجاع بنية قصيدة المديح إلى مكونات تقع خارج النص الأدبي، إذ عمد إلى تفسير بنية القصيدة وفق تصور تحكمه مقولات عقلية ترد الكثرة والتنوع والتعدد إلى وحدة ذات طابع شبه منطقي، فهو يؤسس بنية القصيدة انطلاقاً من المكان، ويتطور بها وفق مسببات منطقية تقود إلى نتائج تتوقف في النهاية عند المديح الذي يقود هو الآخر إلى الجائزة والمكافأة التي يحصل عليها الشاعر .

---

(1) . ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق :أحمد محمد شـاكر ، ط٣ ، ١٩٧٧ ، ص: ٨٠-٨١ .

(2) . ينظر: أبو ديب ، كمال ، الرؤى المقنعة ، الدار المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص:١٠٣ .

إنَّ المكان وفق رؤية ابن قتيبة يمثل مثيراً يدفع الشاعر إلى ذكر سكانه، ومن ثم الإنتقال إلى التحدث عن حبيبته وذكرياته معها، فهو إنتقال من العام إلى الخاص، أي الانتقال من المكان إلى عموم قاطنيه، ثم الانتقال إلى أخصّهم وهي حبيبة الشاعر. وإذا كان ذكر الديار سبباً لذكر أهلها الراحلين عنها، فإن ذكر هؤلاء، ومن ثم الانتقال إلى المحبوبة يصير مرتبطا أيضاً بالتأثير في المتلقي، ومن ثم التأكد من تنبّه المتلقي معه – والمتلقي هنا هو الممدوح بالضرورة – أي أنه متلقٍ/ فاعل، سيكون له أثر بالغ على النصّ وتوجهات الشاعر فيه. وهكذا يكون الشاعر قد وصل مبتغاة، فيبدأ بسرد قصة معاناته وصولاً إلى ممدوحه.

إنّ المؤثر الخارجي متمثلاً في المكان وفي قاطنيه صار مثيراً يدفع إلى التعبير الشعري، وإنّ النص الأدبي يتحول إلى مؤثر في المتلقي لاستمالة قلبه وإصغائه للقصيدة والشاعر. وهذا ما يتجلى في كثير من قصائد المدح عند الراعي النميري، فهو في الغالب يلتزم الأنموذج الموروث عن الجاهلية في قصيدة المديح، وهو إن كان يتجاوز أحياناً المقدمة الطللية، فإنه يلحّ على فكرة فقدان الأحبة، وعلى وصف الرحلة ومتعلقاتها وصولاً إلى ممدوحه، وفي خضمّ كل ذلك يكون التأكيد على خصوصية المكان مرتهناً لعلاقة الشاعر مع الممدوح، فالمكان الذي يتركه الشاعر مجدب، لا حياة فيه، والصحراء التي يقطعها موحشة، يتطلب قطعها مغامرة لا يخوضها إلا كل شجاع متمرّس في قطع الفيافي، أمّا مكان الممدوح فتتجلى فيه كلّ قيم الحياة التي تستمد من المقيم فيها "الممدوح" مقوماتها، ولما كانت معظم قصائد المدح عند الراعي تنقسم إلى ثلاثة مقاطع: مقطع النسيب، ومقطع الرحلة، ومقطع الممدوح، فإن البحث سيركز على هذا المنحى بشكل عام، والتطبيق على بعض نماذجه؛ إذ إن البنية العميقة التي تحكم تجليات قصيدة المديح تتمثل في التعارض بين السلب

والإيجاب بين مقطعي الطلل والممدوح، ويمثل هذا التعارض إطاراً عاماً تقع تحت شموليته أنماط متعددة من تجليات متعارضة عديدة، أما مقطع الرحلة فيأتي حلقة وصل بين هذين المقطعين، تعبيراً عن الانتقال من حالة معينة إلى أخرى:

أَلَمْ تَسْأَلْ بِعارِمَةَ الدِّيارَا ... عَنِ الْحَيِّ الْمُفَارِقِ أَيْنَ سَارَا
بِجَانِبِ رَامَةٍ فَوَقَفْتُ يَوْماً ... أُسَائِلُ رَبْعَهُنَّ فَمَا أَحَارَا
مَنَازِلُ حَوْلَهَا بَلَدٌ رَقَاقٌ ... تَجُرُّ الرَّامِسَاتُ بِهَا الْغُبَارَا
أَقَمْنَ بِهَا رَهِينَةَ كُلِّ نَحْسٍ ... فَمَا يَعْدَمْنَ رِيحاً أَوْ قِطَارَا
وَرَجَّافاً تَحُنُّ الْمُزْنُ فِيهِ ... تَرَجَّزَ مِنْ تِهَامَةَ فَاسْتَطَارَا
فَمَرَّ عَلَى مَنَازِلِهَا فَأَلْقَى ... بِهَا الأَثْقَالَ وَانْتَحَرَ انْتِحَارَا
إِذَا مَا قُلْتُ جَاوَزَهَا لِأَرْضٍ ... تَذَاءَبَتِ الرِّيَاحُ لَهُ فَحَارَا
وَأَبْقَى السَّيْلُ وَالأَرْوَاحُ مِنْهَا ... ثَلاَثاً فِي مَنَازِلِهَا ظُؤَارَا
أُنِخْنَ وَهُنَّ أَغْفَالٌ عَلَيْهَا ... فَقَدْ تَرَكَ الصِّلاَءُ بِهِنَّ نَارَا(١)

يبدأ الشاعر هذه القصيدة بتوتر حاد يجسّد صورة القلق والتوجس التي تسيطر عليه نتيجة الانفصال والقطيعة المعلنة عن الأحبة، ويبلور الشاعر هذا الإحساس بأسلوب الاستفهام الذي يحضر في مطلع القصيدة: "ألم تسأل بعارمة الديارا" وهو استفهام لا يجدي لأنه يخاطب الديار الصمّاء، بل يؤشر على مقدار الاضطراب النفسي الذي خلفّه هذا الشعور بموت المكان على الصعيد النفسي بعد

(١) ديوان الراعي النميري. ص: ١٤٨–١٤٩. عارمة: موضع. رامة: موضع. أحارا: ردّ. الرقاق: الأرض الليّنة من غير رمل. الرامسات: الرياح التي تنقل التراب من بلدٍ إلى بلدٍ. الرجاف: الرعد. المزن: جمع مزنة وهي السحابة المثقلة بالمطر. استطارا: انتشر. تزجز: تحرك ببطء. تهامة: موضع معروف. الظؤار: الاثافي، وهي أحجار ثلاث توضع تحت القدر. الأغفال: جمع غفل وهو ما لاسمة عليه من الدواب، الصلاء: الوقود أو النار.

أن رحل عنه سكانه/ أحبة الشاعر. وفي النصّ يظهر جلياً أننا إزاء زمنين، الزمن الأول مغيّب جميل، يمكن تلمّس حضوره عبر البيتين التاليين:

وَأبْقَــى الــسَّيْلُ وَالأرْوَاحُ مِنْهَــا ثَلاثــاً فِــي مَنَازِلِهَــا ظُــؤَارَا

أُنِخْــنَ وَهُــنَّ أغْفَــالٌ عَلَيْهَــا فَقَــدْ تَــرَكَ الــصِّلاءُ بِهِــنَّ نَــارَا[1]

فهذه الأثافي تشبه النوق، كما أن النار تركت سمات واضحة عليها لكثرة ما طبخ فوقها، ما يدلّ بوضوح على أن هذا المكان كان حياً يتمتع بكل مقومات الحياة. أما الزمن الثاني فيمثله الحاضر الذي يعيشه هذا المكان حالياً، والذي دفع الشاعر إلى مساءلة الأطلال تعبيراً عما في نفسه من حسرة وقلق جرّاء التبدّل الذي حصل. وإزاء حالة القلق التي تعتريه، وفي محاولة للخلاص من أسر الشعور المقيت بخواء المكان، يحضر في ذهن الشاعر حل يكون وحده المنجي له مما هو فيه، وهو بالنسبة للشاعر، البحث عن مكان جديد، وهذا المكان لا يستمد حضوره الحيّ من مقومات طبيعية يتمتع بها، بل من خصوصية الشخص الذي يقطنه، وهو في هذه الحالة ليس سوى الممدوح "سعيد بن عبد الرحمن"، ومن ثم يوجّه الشاعر راحلته صوب سعيد، بوصفه الأمل الذي يرجوه والمكان الذي يقصده بحثاً عن الحياة، بعد أن استولى الموت على المكان الذي هو فيه الآن:

فَأقبَلْهَا الحُــــدَاةُ بَيَــــاضَ نَقْــــبٍ وَفَجًّــا قَــدْ رَأيْــنَ لَــهُ إطَــارَا

بِحَاجَــاتٍ تَحَــضَّرَهَا عَــــدُوُّ فَمَــــا يَــــسْطِيعُهَا إلاَّ خِطَــــارَا

تُرَجِّــي مِــنْ سَــعِيدِ بَنِــي لُــؤَيِّ أخِي الأعْيَاصِ أنْوَاءً غِزَارَا

---

[1] . المصدر السابق ، ص: ١٤٩.الظؤار:الأثافي،وهي أحجار ثلاث توضع تحت القدر.الصلاء:الوقود أو النار.

تَلَقَّى نَوْوَهُنَّ سَرَارَ شَهْرٍ وَخَيْرُ ٱلنَّوْءِ مَا لَقِيَ ٱلسَّرَارَا

كَرِيمُ تَعْزُبُ العِلَّاتُ عَنْهُ إِذَا مَا حَانَ يَوْماً أَنْ يُزَارَا[1]

إن العلاقة التي تبرز بين المكان والآخر / الممدوح تتجاوز حدود التعيين المادي للبقعة التي يتواجد فيها الشاعر ، فالمكان الأول ينمّي في الراعي النميري مشاعر الخوف والقلق ، وإزاء ذلك لا ينتظر الشاعر من الطبيعة ، أو الزمن ردة فعل إيجابية ، بل يبادر هو محاولاً تغيير الأفق الضيق الذي فرضه المكان المجدب ، بأفق أكثر رحابة ، يفرضه الممدوح على المكان الآخر بفعل تواجده فيه ، وعليه تكون الرحلة إلى الممدوح هنا بمثابة الرحلة من عالم الموت إلى عالم الحياة بالنسبة للشاعر ، وتأكيداً على ذلك ، فإن الرحلة لا تكون سهلة متيسرة بأبسط السبل ، بل تكون دوماً محفوفة بالمخاطر والصعاب ، يكاد يفقد المرتحلون حياتهم بسببها ، ويصيب النوق فيها الهزال والضعف لشدة ما تعاني من مخاطر وصعاب :

طَلَبْتُ عَلَى مَحَالِ الصُّلْبِ مِنْهَا غَرِيبَ ٱلْهَمِّ قَدْ مَنَعَ ٱلْقَرَارَا

فَأُبْتُ بِنَفْسِهَا وَٱلْآلِ مِنْهَا وَقَدْ أَطْعَمْتُ ذِرْوَتَهَا ٱلسِّفَارَا

وَأَخْضَرَ آجِنٍ فِي ظِلِّ لَيْلٍ سَقَيْتُ بِجَمِّهِ رَسَلاً حِرَارَا

بِسَدْلُو غَيْرِ مَكْرَبَةٍ أَصَابَتْ حَمَاماً فِي مَسَاكِنِهِ فِطَارَا

سَقَيْنَاهَا غِشَاشاً واسْتَقَيْنَا نُبَادِرُ مِنْ مَخَافَتِهَا ٱلنَّهَارَا

فَأَقْبَلْهَا ٱلحُدَاةُ بَيَاضَ نَقْبٍ وَفَجَّاً قَدْ رَأَيْنَ لَهُ إِطَارَا

---

[1] المصدر السابق ، ص: ١٥٠-١٥١ .الحداة: الرعاة. النقب: الطريق في الجبل. الفج: الطريق الواسع بين جبلين. أنواء: جمع نوء وهو العطاء. غزارا: جمع عزير وهو الكثير من كل شيء. سرار: أخره. السرارا: الأرض الكريمة وجوف كل شيء. تعزب: تبعد. العلات: جمع علة وهي الحدث يشغل صاحبه عن حاجته.

بِحَاجَــاتٍ تَحَــضَّرَهَا عَــدُوٌّ   فَمَــا يَــسْتَطِيعُهَا إِلاَّ خِطَــارَا [1]

إذاً ، الرحلة التي يخوضها الشاعر على ناقته ليست سهلة المنال ، بل هي عزيزة صعبة، تكاد تكون حلماً مستحيلاً، ولا يمكن أن يخوضها إلا شخص مستعد للمخاطرة بكل ما يملك في سبيل تحقيقها، فالمكان الذي تخوضه النوق في سبيل الممدوح عبر هذه الرحلة، صعب، مجدب، مقفر، لا حياة فيه، طرقاته ملتوية وعرة، وكلّ ذلك يكون أخيراً موضع تقدير عند الممدوح المقصود بهذه الرحلة .

على هذا النحو يبدو واضحاً أن العلاقة بين الممدوح والمكان في مثل هذا السياق ، كانت علاقة مُشْكلة، إذ هي تتجلى في بعدين، أولهما سلبي، فالمكان يتجلّى على نحو يكون فيه الحاجز المانع الذي يفصل بين الممدوح ومادحه، بما توفر عليه من جبال ووديان وصحارٍ مقفرة ، وثانيهما إيجابي ، يمتلك كل مقومات المكان الحيّ، وما ذلك إلا لتواجد هذا الممدوح فيه. وفقاً لذلك تبدو قصيدة المديح عند الراعي متميزة ببنية خاصة، موروثة عن القصيدة الجاهلية عموماً، وإن كانت تمتلك خصوصية تميّزها عنها، ويمكن اختزال هذه البنية بردّها إلى "فاعلية المكان" وما يخلّفه من آثار على الأرض والإنسان عموماً، فحالة الفقد والحرمان التي يشعر بها الشاعر حالما يرى الأطلال وبقايا الديار، تقوده إلى تذكر الأحبة، وحينما يتأكد أن لا مفرّ من تبديل المكان المقفر حياً

---

[1]. المصدر السابق ، ص:١٤٩- ١٥٠. محال الصلب: عظم من لون الكاهل إلى العجب أي مكان ركوب البعير دون رحل أو هودج. القرار: الاستقراروالهدوء. والآل: ما أشرف من البعير والشخص. السفار: حديدة أو جلدة توضع على أنف البعير ليقاد بها. الآجن: الماء المتغير الطعم واللون. الجم: الكثير من كل شيء. الرسل: القطع من كل شيء. الحرار: جمع الحرة وهي العطش. الدلو المكربة: دلو تشد حبلين. لقيته غشاشا: أي على عجلة والغشاش أول الظلمة وآخرها وشرب غشاش قليل أو عجل أو غير مريء. القبال: الزمام. الحداة: الرعاة. النقب: الطريق في الجبل الفج: الطريق الواسع بين حبلين، خطارا: ارتفاع القدر والمال والشرف.

على المستوى المادي، فضلا عن أن مواساة الذات على الصعيد النفسي لا تجدي كثيراً إزاء كل هذا الموت ، يكون ردّ فعل الشاعر أن يبحث عن أمل يخرجه من هذا المأزق النفسي، وهذا الأمل يكون بشخص يمكن أن يعوّض الشاعر عن شيء مما فقده. وهذا النمط يسيطر على معظم قصائد المديح عند الراعي النميري، إذ يتوازى فعل الخراب الذي يحلّ بالمكان، مع الرحلة على ناقة تتحمل أشدّ الصعاب في سبيل الوصول إلى الممدوح:

تَهَانَفْتَ وَاستَبْكَاكَ رَسْمُ الْمَنَازِلِ ... بِقَسارَةِ أهْوَى أَوْ بِسُوقَةِ حَائِلِ
خَلَتْ مِنْ جَمِيعِ السَّاكِنِينَ وبُدِّلَتْ ... ظِبَاءَ السَّلِيلِ بَعْدَ خَيْلٍ وَجَامِلِ
ذَكَرْتُ بِهَا مَنْ لَنْ أُبَالِيَ بَعْدَهُ ... تَفَرُّقَ حَيٍّ فِي النَّوَى مُتَزَائِلِ
وَإِنَّ امْرَأً بِالشَّامِ أَكْثَرٌ قَومِهِ ... وَبُطْنَانَ لَيْسَ الشَّوْقُ عَنْهُ بِغَافِلِ
فَدُونَ الأُولَى كَلْبٌ وَأَفْنَاءُ عَامِرٍ ... وَدُونَ الأُولى أَفْنَاءُ بَكْرِ بْنِ وَائِلِ
وَحَنَّتْ إِلَى أَرْضِ الْعَرَاقِ حَمُولَتِي ... وَمَا قَيظُ أَجْوَافِ الْعِرَاقِ بِطَائِلِ(١)

إن مقطع الطلل الذي يفتتح به الراعي النميري قصيدته، يحيل إلى حالة من التوتر التي يفرضها تبدّل المكان الذي يعاينه الشاعر حالياً، وحالة التعارض التي تحضر مباشرة، يمكن تبيّنها لاحقاً – في البيت الرابع –، إذ بعد أن استولى الخراب على مكان الأحبة وأحاله أطلالاً لا حياة فيها، فإن الشاعر يبدو غير مبالٍ تجاه أي شيء آخر في الحياة، غير أن حضور الممدوح مباشرة

---

(1). المصدر السابق ، ص: ١٩١. تهانفت: تهيأت للبكاء. بسوقة حائل: موضعان. السليل: مجرى الماء في الوادي. الجامل والأجمال:جمع الجمل. المتزايل: المستحي. بطنان: موضع. افناء: نواحي وجوانب. القيظ: الحر الشديد.

في ذهنية الشاعر بعد مقطع الطلل، يعيد إلى نفسه شيئاً من توازنها الذي فقدته، جرّاء هذا الدمار الذي حلّ بمكان الأحبة:

وَإِنَّ اُمْــرَأً بِٱلــشَّامِ أَكْثَــرُ قَوْمِــهِ وَبَطْنَانَ لَيْسَ الــشَّوْقُ عَنْــهُ بِغَافِــلِ[1]

وهذا الاستحضار، سرعان ما توازيه رغبة كبيرة بالرحيل تجاه هذا الشخص، وهو رحيل صعبٌ على نفس الشاعر، لأنه يعني الرحيل عن الديار التي أحبها وتعلّق بها، لكنه أمر لا مفرّ منه، إذ يبدو السبيل الوحيد لخلاص الشاعر مما هو فيه. ويتجلى هذا الحنين إلى المكان الذي يرتحل الشاعر عنه - رغم كل مظاهر الموت التي يتوفر عليها - بناقته التي يسقط عليها مشاعر وأحاسيس إنسانية ، فيجسّد منها إنسانا يحنّ إلى دياره، فيخاطبه الشاعر طالبا منه الصبر وتحمل المشاقّ:

وَحَنَّتْ إِلَى أَرْضِ ٱلْعِرَاقِ حَمُــولَتِي وَمَــا قَــيظُ أَجْــوَافِ ٱلْعِــرَاقِ بِطَائِــلِ
فَقُلْتَ لَهَــا لاَ تَجْزَعِــي وَتَرَبَّــصِي مِــنَ ٱللهِ سَــيْباً إِنَّــهُ ذُو نَوَافِــلِ[2]

إن هذا الإلحاح على قسوة المكان الذي خلّفه الشاعر وراءه، وعلى هذا التعلّق الكبير بهذا المكان، فضلاً عن إصرار الشاعر على تأكيد الجهد الشديد الذي تبذله الناقة في سبيل الوصول إلى الممدوح، كلّها قواسم مشتركة في قصيدة المدح عند الراعي النميري، ولعلّ ما يفسّر ذلك، هو أن قصيدة المدح عند الراعي النميري، وفي الشعر العربي القديم عموماً، كانت موجهة إلى متلقٍ خاص، وكانت في الغالب تُلقى على مسامع هذا المتلقي، ولأن لكل مقام مقالاً، فإن الممدوح يظلّ هاجساً ملحاً على المبدع أثناء كتابة قصيدته، ما يعني أنه يمثل سلطة نقدية مخفية، تتجلى على نحو

---

(1). المصدر السابق . ص:١٩١ . بطنان: موضع.

(2). المصدرنفســه. ص:١٩١. القيظ: الحر الشديد، السيب: العطاء. النوافل: جمع النَّفَل وهو الغنيمة والهبة.

يجعلها مشاركة في تشكيل قصيدة المدح من زاوية معينة. فالشاعر يرتحل حقاً في سبيل الوصول إلى الممدوح، وهو هنا يرتحل من العراق إلى الشام، لتحقيق مكسب مادي، ومن ثم يكون الشعر ليس مجرّد تخييل غايته التعبير عن موقف ما أو فكرة معينة، بل جزءا أساسياً من منظومة حياتية على المستوى المادي الذي يعني الشاعر وقبيلته، وهو في هذا الإطار جعل من شعره وسيلة لتحقيق مكاسب سياسية، "لا سيّما أن قومه كانوا قد اشتركوا في معارك ضدّ الأمويين مع عبد الله بن الزبير، فلما قُتل ابن الزبير كان لزاماً على الراعي أن يعمل على طيّ صفحة الماضي، وأن يحاول التودد من خلفاء بني أمية"[1]، ولعلّ أكثر القصائد التي تنزع منزعا سياسياً واضحاً هي قصيدته في مدح عبد الملك بن مروان، والتي مطلعها :

مَـا بَـالُ دَفِّـكَ بِـالْفِرَاشِ مَـذِيلاَ أَقَـذىً بِعَيْنِـكَ أَمْ أَرَدْتَ رَحِـيلاَ؟[2]

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة تختلف عن معظم قصائد المدح عند الراعي، من حيث عدم توافر مقدمة طللية فيها، إلا أنها تقوم على حركة سلبية أولى، تسبق الرحيل الخيالي إلى الممدوح، فحالة القلق التي يوفرها المكان/ الطلل في القصائد الأخرى تغيب هنا، لكن يتم الاستعاضة عن الفعل السلبي للمكان عبر الانطلاق من حالة من التوتر التي تظهر عبر مخاطبة الشاعر لابنته "خليدة" في مطلع القصيدة، التي تتساءل عن سرّ الأرق الذي حلّ به، وبما أن حالة الأرق هذه لم تكن نتيجة خرابٍ حلّ بالمكان، فإن الوصول إلى الممدوح لا يتمّ على وجه الحقيقة، بل يكون

---

(1). ينظرفي: ديوان الراعي النميري،ص:٢٤.

(2). المصدر السابق ، ص: ١٩٨. الدفّ: الجنب. المذيل: المريض. القذى: مرض يصيب العين.

التواصل معه تخييليا عبر النصّ الشعري، إذ يوّجه الشاعر قصيدته للخليفة، موضحاً سبب أرقه والهموم التي يحملها في قلبه، وهو حال قومه السيئ جرّاء الظلم الذي ألحقه بهم سعاة الخليفة:

أَبْلِـغْ أَمِيـرَ ٱلْمُـؤْمِنِينَ رِسَـالَةً | شَـكْوَى إِلَيْـكَ مُظِلَّـةً وَعَـوِيلا
مِنْ نَـازِحٍ كَثُـرَتْ إِلَيْـكَ هُمُومُـهُ | لَـوْ يَـسْتَطِيعُ إِلَـى ٱللِّقَـاءِ سَـبِيلا[1]

وإذا كان الشاعر قد اعتاد الرحيل وقطع المفاوز وصولاً إلى ممدوحه ، فإنه هذه المرة يبدو عاجزاً عن الوصول إلى أمير المؤمنين ، فالشاعر الآن شيخ طاعن في السنّ ، ومن ثمّ فهو يبدو كمن يقدّم أعذاراً للخليفة على تقصيره في سبيل الوصول إليه :

مِنْ نَـازِحٍ كَثُـرَتْ إِلَيْـكَ هُمُومُـهُ | لَـوْ يَـسْتَطِيعُ إِلَـى ٱللِّقَـاءِ سَـبِيلاَ
طَـالَ ٱلتَّقَلُّـبُ وَٱلزَّمَـانُ ، وَرَابَـهُ | كَـسَلٌ ، وَيَكْـرَهُ أَنْ يَكُـونَ كَـسُولاَ
وَعَلاَ ٱلْمَشِيبُ لِدَاتِهِ ، وَمَـضَتْ لَـهُ | حِقَـبٌ نَقَـضْنَ مَرِيـرَهُ ٱلْمَجْـدُولاَ
فَكَـأَنَّ أَعْظُمَـهُ مَحَـاجِنُ نَبْعَـةٍ | عُـوجٌ قَـدُمْنَ فَقَـدْ أَرَدْنَ نُحُـولا[2]

فضلاً عن ذلك فإن المكان يعمل في هذا النصّ على نحو سلبي، فالمسافة التي تفصل الشاعر عن ممدوحة كبيرة، وهذا المكان موحش شديد القسوة لا يقوى شيخ طاعن في السنّ على وصوله، ومن ثم فعريف القبيلة يبدو كذكر حمام كسر الصيادون جناحيه، فصار يصيح وسط الطريق، لا يستطيع الوصول إلى مبتغاه:

---

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص: ٢٠٤ . النازح: البعيد. ورابه: شكّكه. اللدات: الخصوم المماثلين. المرير: المحكم الفتل.

[2]. المصدرنفسه ، ص:٢٠٤ . المحاجن: جمع المحجن وهي العصا المعوجّه. النبعة: شجرة تتحد منها الأقواس. النحول: الرقة في الجسم .

يَــدْعُو أَمِيــرَ ٱلْمُــؤْمِنِينَ وَدُونَـــهُ | خَـــرقٌ تَجُـــرُّ بِـــهِ ٱلرِّيَـــاحُ ذُيُـــولاَ
كَهُدَاهِـــدٍ كَـــسَرَ ٱلرُّمَـــاةُ جَنَاحَـــهُ | يَـــدْعُو بِقَارِعَـــةِ ٱلطَّرِيـــقِ هَـــدِيلاَ(1)

إن المعاناة التي كان يلّح الشاعر عليها في سبيل الوصول إلى ممدوحه، كانت تستحق الاحتفاء والتقدير من هذا الممدوح، وكانت فضلاً عن ذلك تظهر حالة الضعف والوهن الشديدين التي يمرّ بها الشاعر جرّاء قطع المفاوز والصحاري، ولأن الراعي النميري لم يتمكن من قطع المفاوز وصولاً إلى أمير المؤمنين، فإنه يلحّ على إظهار ما أصابه من ضعف ووهن جرّاء تبدّل الزمن، ويلّح على تأكيد صعوبة قطع المكان الذي يفصله عن أمير المؤمنين بسبب قسوة هذا المكان وكبره في السن، ومن ثمّ فهو يحاول أن يستعيض عن مقطع الرحلة عبر تأكيده على ما يمرّ به من أحوال سيئة في سبيل كسب عطف الممدوح خليفة المؤمنين، وذلك تحقيقاً للغاية التي أنشأ الشاعر قصيدته لأجلها وهي رفع الظلم عن قومه:

أَوَلِـــيَّ أَمْـــرِ اللهِ إِنَّ عَـــشِيرَتِي | أَمْـــسَى سَـــوَامُهُمُ عِـــزِينَ فُلُـــولا
قَطَعُوا ٱلْيَمَامَـــةَ يَطْـــرُدُونَ كَـــأَنَّهُمْ | قَـــوْمٌ أَصَـــابُوا ظَـــالِمِينَ قَتِـــيلاً (2)

فالشاعر هنا يقوم بدور سياسي بحت في كسب ودّ بني أمية واسترضائهم بعد أن كانوا يعاملونهم بقسوة جرّاء مواقفهم السابقة ضد الأمويين.

---

(1).ديوان الراعي النميري. ص: ٢١١ .الخرق: الفلاة الواسعة. جرّ ذيله: تبختر. تاه كبراً، تاه كبرا.

(2). المصدر السابق. ص: ٢٠٥. السوام: الإبل الراعية. عزون: جمع عزة وهي العصبة والجماعـة مـن النـاس. الفلول: المنهزمون. اليمامة:موضع معروف. يطردون:يلاحقون الطريدة.

لقد حاول البحث في هذه الجزئية أن يدرس العلاقة الجدلية بين المكان والممدوح في شعر الراعي النميري، ولعل ما بدا واضحاً هو أن خصوصية المكان قد تركت أثراً واضحاً على بنية قصيدة المديح عند الراعي النميري، إذ كانت قصيدة المدح عنده تتأسس على موازاة بين حالتين، أولى تظهر الأثر السلبي الذي خلّفه المكان المقفر في نفسية الشاعر، والتي انعكست سلباً على جميع أحواله ، وثانية تظهر إصرار الشاعر على تجاوز حالة الضعف التي يمرّ بها عبر قطع المفاوز وصولاً إلى المكان الحيّ ، الذي يستمد مقوماته من وجود الممدوح. وفي الغالب الأعم، فإن حضور المكان كان يتجلى على نحو سلبي في قصيدة المدح، لا سيّما حين يكون عائقاً أمام وصول الشاعر إلى ممدوحه، لكنه في الوقت نفسه، يكون المحفّز للرحيل صوب الممدوح، والسبب لكسب ودّه، على اعتبار أن الشاعر قطع الصحاري الواسعة لأن الممدوح يستحق بذل هذا العناء.

المرأة/ الطلل

ارتبط حضور المرأة في الشعر بالحديث عن الأطلال ارتباطاً واضحاً، فالشاعر الجاهلي ما كان ليقف على الأطلال إلا ليتذكر ديار محبوبته التي خلت من سكانها، ويتذكر أيام أنسه ولهوه في تلك الأماكن التي صارت خراباً ، بعد أن كانت عامرة مليئة بالحياة .

وفقاً لذلك فقد كانت المقدمة الطللية تمثل دائماً انعكاساً لحالة من الحزن والأسى على فراق المحبوبة، لذا دخلت هذه المقدمة في نسيج الشعر الجاهلي، فعلى الرغم من أن كثيراً من القصائد التي وصلت من العصر الجاهلي قد خلت من المقدمة الطللية، فإن معظم القصائد الكبار وبخاصة المعلقات قد بدأت بها. وقد سيطر هذا النهج على الشعر العربي بعد ذلك فيما يوضحه ابن قتيبة في نصه الشهير الذي أشارت إليه الدراسة سابقاً، وقد كانت محاولات التجديد في العصور اللاحقة على

العصر الجاهلي تمثل في أحد جوانبها خروجاً على هذا النهج الذي أوضحه ابن قتيبة، والذي يعنينا هنا هو مدى الارتباط بين المقدمة الطللية -بوصفها تجسيداً لحالة المكان وخصوصيته في نفس الشاعر – والمرأة .

لقد شغلت الأطلال حيّزا مهماً في مقدمات قصائد الراعي النميري، وأغلب عناصرها مستمد من الشعر الجاهلي. والطلل إن حضر في نصّ ما، فهو يستدعي بالضرورة الإنسان لاسيما "المرأة" حتى وإن لم يعمد الشاعر إلى ذكرها صراحة، فالمكان لا يكتسب خصوصيته بفعل مجموعة من الحجارة الصمّاء، أو بفعل مساحة من الرمال، بقدر ما يكتسب تلك الخصوصية وفقاً لطبيعة الحضور الإنساني فيه، ولعلّ الحديث عن " المرأة " وعلاقتها بالمكان في شعر الراعي النميري، يعني بشكل أو بآخر التوقف ملياً عند ظاهرة الطلل، التي تتجلى على نحو خاص في علاقة الشاعر بالمرأة ، وما يتبع هذه العلاقة من ملابسات خاصة، هي في النهاية حصيلة مجموعة من العلاقات أهمها دون شكّ طبيعة المكان الصحراوي الذي فرض على الإنسان العربي نمطاً معيشياً خاصاً، يجعل من ارتباطه بالمكان وقاطنيه مرتهنا على الدوام لمؤثرات عديدة . إن الوقوف تفسيراً على ظاهرة الطلل في القصيدة العربية عموماً، لا يمكن أن يتمّ خارج نطاق القراءة التحليلية التي تظفر بمعطيات القصيدة بوصفها حالة لغوية خاصة، تسوّغ لهيمنة النسق الدلالي الواحد الذي يفرض رؤاه على الشاعر ، فالعناصر التي يتكوّن منها أي نصّ شعري – ومن بينها الطلل – لا يمكن أن تنتظم في نسق دلالي دون مراعاة لخصوصية الشاعر ، بعيداً عن وصف الحالة الشعرية بأنها تتبع قوالب جاهزة لا يقوم الشاعر إلا بتكرارها." لقد ادعى بعض النقاد، أن الشعراء "يقلدون" وهم يبكون الأطلال، وحملوا قول "امرئ القيس" معنى شططا، حين ذكر "كما بكى ابن حذام"، وفهموا منه تقليده

في البكاء وحسب. ولم يفهموا أن الشاعر الأول قد أحسن وأجاد في التعرف على دواعي البكاء، وأسبابها العميقة، وأن الشاعر الثاني إنما قصد من خلال ذكره إلى ضرورة الاستمرار في البكاء، وفلسفة المواقف إزاءه. وليست كما في هذا الموطن للمشابهة الخارجية، والتقليد الساذج البارد. وإنما هي للاستمرار والمواصلة، وتعميق البحث في أسس التحول الذي يسكن الحياة، وتتجسد مظاهرة في المكان. إن المكان – بهذا المعنى – كتابة يجب قراءتها بما يناسبها من عمق ودلالة."(١)

إن تفسير ظاهرة المقدمة الطللية شغل حيّزاً واسعاً من الدرس النقدي العربي الحديث ، إذ اختلف النقّاد في تفسير هذه الظاهرة وتعليلها ، فشوقي ضيف ذهب إلى أن الطلل يمثل البكاء الذي يفيض حنيناً إلى ذكريات الشباب الأولى " (٢) بينما صمّم شكري فيصل على التوطئة للظاهرة الطللية بوصفها تحققاً لوقائع سابقة عليها، إذ الشعراء في رأيه معنيون بتصوير حياتهم العاطفية ، وكلّ شاعر يتمثل الطلل حسب حالته النفسية وأفكاره الخاصة" (٣) ويرى المستشرق الألماني فالتر براونه أن المقدمة الطللية سيقت لغرض واحد يتمثل ضمن نسقه الوجودي باختبار القضاء والفناء والتناهي، حيث أن الإنسان في كل زمان ومكان يستحوذ عليه سؤال الوجود وهو السؤال الذي ظلّ يؤرق الشاعر الجاهلي على الدوام، ومن هنا ردد "عفت الديار" " و "درست الدمن"(٤) وأيا يكن الأمر فالمقدمة الطللية تعدّ الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المصورة للذات الشاعرة. هذه النزعة الدرامية التي صنعها الطلل تتضمن بعداً نفسياً يتجلى في صورة المكان الخرب الذي عبث به الزمن. ومما لا شك فيه أن الصورة الشعرية بتكوينها "الزماني" تزيد من خصوصية اللحظة

(١). فلسفة المكان في الشعر الجاهلي ، ص ٢٢.

(٢). ينظر : ضيف ، شوقي ، العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٦م، ص: ٧٥ .

(٣). فيصل، شكري ، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين ، ط٧ ،١٩٨٦م. ص:٦١

(٤). ينظر : أبو سويلم ، أنور ، المطر في الشعر الجاهلي ، دار عمار ، عمان ، ط ١ ، ١٩٨٧م. ص: ١٢

الدرامية للطللية العربية، إذ يشير المكاني الزمان فيها عبر امتزاج جمالي بالمرأة "الحبيب" إلى الحس المأساوي الذي تحمله الطللية العربية، بل نجد أن المرأة المثير الرئيسي لحس المكان والزمان، وعليه فلا يمكن أن يتم الفصل بين المرأة والطلل في مثل هذا **الإطار**.

أمّا في شعر الراعي النميري فيبدو واضحاً أن الشاعر يتمثّل المقدمة الطللية بذات الخصوصية التي يتوازى فيها حضور المرأة مع المكان، والذي يكوّن ضمن علاقتهما بالشاعر مشهد المقدمة الطللية عموماً، والملحوظ في الغالب الأعم أن حضور الطلل يوحي دوما بالخراب، سواء على الصعيد المادي ، أم على الصعيد النفسي:

أَبَتْ آيَاتُ حُبَّى أَنْ تُبِينَا ... لَنَا خَبَراً فَأَبكَيْنَ الْحَزِينَا
وَكَيْفَ سُؤَالُنَا عَرَصَاتِ رَبْعٍ ... تُرِكْنَ بِقَفْرَةٍ حَتَّى بَلِينَا
وَأَحْجَاراً مِنَ الصَّوَّانِ سُفْعاً ... بِهِنَّ بَقِيَّةٌ مِمَّا صَلِينا
عَرَفْنَاهَا مَنَازِلَ آلِ حُبَّى ... فَلَمْ نَمْلِكْ مِنَ الطَّرَبِ الْعُيُونَا
تَرَاوَحُهَا رَوَاعِدُ كُلِّ هَيْجٍ ... وَأَرْوَاحٌ أَطَلْنَ بِهَا حَنِينَا
بِدَارَةِ مَكْمِنٍ سَاقَتْ إِلَيْهَا ... رِيَاحُ الصَّيْفِ أَرْآماً وَعِينا[1]

تبدأ طقوس التحوّل في هذه الأبيات من الحياة إلى الموت منذ اللحظة الأولى تاركة مساحة من التأمل الصارخ في المصير الإنساني القابع خلف تساؤلات الزمن والوجود؛ إذ تبدأ القصيدة

[1] ديوان الراعي النميري ، ص:٢٢٧. الآيات: جمع آية وهي العلامة، حبّى: اسم امرأة.عرصات: جمع عرصة وهي كل بقعة واسعة بين الدور ليس لها بناء. القفرة: الخلاء من الأرض. السُّفع: قطع من حديد توضع تحت القدر بدل الحجارة. الطرب: الشوق والفرح والحزن. الهيج: الريح والغيم والمطر. دارة مكمن: موضع. الأرآم: جمع الرّئم وهو الظبي الخالص البياض. العين: بقر الوحش، مفردها أعين وعيناء.

بمقدمة طللية تأخذ فاعلية الزمن فيها عملها ضمن صيغ نفسية تؤسس لاحتماليات الموت والهلاك على المكان الذي يعاينه الشاعر والذي لا يستحوذ على اهتمام الشاعر بوصفه مكاناً خاوياً إلا لكونه المكان الذي كانت به محبوبته "حبّى"، وهذه المقدمة تؤشر على مقدار كبير من الشعور بالخواء على كافة الأصعدة، ما يعني أن الموت بأشكاله وإشكالاته المختلفة كان المحور الأساسي الذي قامت عليه هذه المقدمة، فالشاعر لا يحاول – ألبتة – أن يُظهر تجاه حالة القلق التي تعتريه ردة فعل إيجابية تقلل من حجم المأساة إلا على صعيد ملكته التخييلية كما سيتضح لاحقاً. ولعل ما يؤكد ذلك هو البيت الأول الذي يأتي بصيغة إخبارية تشير إلى أن ثمة تساؤلاً كان قد دار بين الشاعر وبين هذه الأطلال، غير أنها أبت أن تجيبه عن تساؤلاته. فالراعي يبدأ بسؤال الأطلال التي لا تنطق، وهو يتشكك في قدرتها على النطق، لذلك يطرح هذا التشكك في صيغة تساؤل ، تؤشر على حالة القلق التي تعتريه، إن الحوار الذي يدور بين الشاعر والطلل هنا نفسي، سرّه "الأنثى" لم تُغيَّب الآن عن هذا المكان الذي كان يوماً مليئاً بالحياة، وإن لم يكن النميري قد أعلن صراحة أسئلته التي وجهها – تخييليا – للطل، فإن ارتباط هذا الطلل بالمرأة يشي بأنها كانت محور تلك الأسئلة، فأين ذهبت "حبّى" وكيف تبدلّت ديارها إلى هذه الحال؟ والسؤال هذا يثير في الشاعر حنيناً إلى الماضي البعيد، ومن ثمّ يكون طبيعياً ألا يتمالك نفسه؛ فتفيض دموعه شوقا وأسى. وهذه الديار التي يقف عليها الشاعر الآن، تتناوب عليها الرياح والأمطار والرعود، في مشهد درامي يؤسس لقيم الرعب التي تعتري الشاعر إزاء الخراب الذي حلّ بديار محبوبته. ومن ثم وإزاء كل هذا الشعور بالقلق، يبدأ الشاعر بتصعيد ملكته الشعرية، في محاولة لتجاوز حالة الإحباط التي تعتريه، وهذا التجاوز يتم في المقاطع اللاحقة على المقدمة الطللية، إذ يبدأ الشاعر رحلةً تكون بالنسبة له محاولة للخروج من مكان ميت، يثير مشاعر الخوف والأسى، إلى عالم أكثر حيوية وألقاً، ولن يُعنى البحث بمحاولة تحديد حقيقة هذه

الرحلة، سواء أكانت خيالية من نسج الشاعر، أم حقيقية عاينها الراعي واقعيا، ما يعني البحث هنا هو أنه إزاء صورة فنية تخيلية، تتضمن إلحاحا على إثبات الذات:

نَصَبْتُ بِهَا رِوَائِيَ فَوْقَ شُعْثٍ ... بِمَوْمَاةٍ يَظُنُّونَ ٱلظُّنُونَا
إِلَى أَقْتَادِ رَاحِلَتِي فَظَلَّتْ ... تُنَازِعُهُ ٱلأَعَاصِيرُ ٱلْوَضِينَا
وَنَحْنُ لَدَى دُفُوفِ مُغَوِّرَاتٍ ... نَقِيسُ عَلَى ٱلْحَصَى نُطَفاً بَقِينَا
قَلِيلاً ثُمَّ طِرْنَا فَوْقَ خُوصٍ ... يُلَاعِبْنَ ٱلأَزِمَّةَ وَٱلْبُرِينَا
مُضَبَّرَةٍ مَرَافِقُهُنَّ فُتْلٌ ... نَوَاعِبَ بِٱلرُّؤُوسِ إِذَا حُدِينَا[1]

يبدأ الشاعر رحلته على نحو يشي بمحاولة الخروج من أسر الشعور بالضعف الذي بدا في مقطع الطلل، فالنوق التي ترافق الشاعر في رحلته قوية، مكتنزة ممتلئة لحماً، مرافقها مفتولة، وهي سريعة، لا ترهق الراعي حينما يحاول توجيهها حيث يريد. والقوم الذين يرافقونه رحلته ندماء صدق، يقضي معهم أوقاتاً تعيد إلى نفسه شيئاً من توازنها الذي فقدته إزاء الشعور بالوحدة والخواء الذي خلّفه وقوفه السابق على الطلل:

وَرَدْتُ مَدِيَّهُ فَطَرَدْتُ عَنْهُ ... سَوَاكِنَ قَدْ تَمَكَّنَّ ٱلْحُضُونَا

---

[1]. ديوان الراعي النميري، ص: ٢٢٩ . الرواء: حبل يشد به المتاع على البعير. شعث: جمع أشعث وشعثاء للمغبّر الشعر أو متلبّده. المومأة: الصحراء الواسعة. أقتاد: جمع قتد وهو خشب الرحل أو جميع أدواته. الوضين: حزام عريض من جلد أو منسوج من شعر. الدفوف: جمع الدف وهو الجنب من كل شيء أو صفحته. المغورات: النازلات لنوم الظهيرة أو السائرات في هذا الوقت. النطف: جمه النطفة وهي الماء الصافي القليل أو ما يبقى في الدلو أو القربة من ماء قليل، الخوص: ورق النخل. الأزمّة: جمه زمام وهو الحبل تقاد الدابّة به. البرين: جمع برة وهي الحلقة في أنف البعير. المضبّرة: المكتنزة،المجتمعة. المرافق: جمع مرفق وهو موصل الذراع في العضد. النواعب: جمع ناعبة ونعوب وهي الناقة السريعة.

بِــــصَفْنَةِ رَاكِـــبٍ وَمُوصَّـــلاتٍ جَمَعْـــتُ الـــرَّثَّ مِنْهَـــا وَالْمَتِينَـــا

وَمَـــصْنَعَةٍ هُنَيْـــدَ أَعَنْـــتُ فِيهَـــا عَلَـــى لَـــذَّاتِهَا الثَّمِـــلَ الْمنَيِنَـــا

وَنَـــازَعنِي بِهَـــا نَـــدْمَانُ صِـــدْقٍ شِـــوَاءَ الطَّيْـــرِ وَالْعُنَـــبَ الْحَقِينَـــا (١)

لقد عملت الرحلة هنا – سواء أكانت حقيقية أم متخيلة – على نحو إيجابي، إذ جاءت كرد فعل لحالة القلق التي اعترت الشاعر حينما عاين ديار محبوبته الخربة، وإذا كان فقدان الحبيبة يثير في النفس شعوراً بالوحدة والأرق، فإن تلك الرحلة التي رافق فيها الشاعر ندماء استمتع بصحبتهم قد جعلته يتجاوز – ولو مؤقتا – مشاعر الأسى التي سيطرت عليه سابقاً جرّاء فقد المحبوبة.

وحينما يعمل الشيب في رأس الشاعر، ويتقادم به العمر، يهم أن يسترجع بذاكرته ما كان في أيام صباه، فالزمن يحضر على نحو متوازٍ مع الحضور المكاني، وكلاهما لا يمكن أن ينفصلا عن الآخر:

هَمَمْـتَ الْغَـدَاةَ هِمَّـةً أَنْ تُرَاجِعَـا صِبَاكَ وَقَدْ أَمْسَى بِكَ الشَّيْبُ شَـائِعَا (٢)

إن حالة الشوق والحنين تعتري الشاعر الآن لتلك الأيام الماضية، ومن ثم يأتي البيت اللاحق معبراً عن هذا الشوق الشديد إلى تلك الديار، ديار الأحبة التي لم تعد مثلما كانت :

وَشَـــاقَتْكَ بِالْعَبْـــسَيْنِ دَارٌ تَنَكَّـــرَتْ مَعَارِفُهَـــا إِلاَّ الْـــبِلاَدَ الْبَلاَقِعَـــا

---

(١). ديوان الراعي النميري، ص: ٢٣٠ .مدية: حوض لا تنتصب حوله حجارة، سواكن: جمع ساكن وهو المقيم في الدار أو الهادئ، الحضونا: الحضانة، بصفنة: السفرة وهو طعام المسافر، الرث: البالي، ومصنعة: الدعوة يدعى إليها الاصدقاء، هنيد: المائة من الإبل، المنينا: الضعيف والقوي، ندمان: صديق الشراب الذي يسهر معك، الحقينا: المحبوس.

(٢). المصدر السابق ، ص: ١٧٠ .

بِمَيْثَاءَ سَالَتْ مِنْ عَسِيبٍ فَخَالَطَـتْ   بِـــبَطْنِ الرِّكَـــاءِ بُرْقَـــةَ وَأَجَارِعَـــا

كَمَا لاَحَ وَشْمٌ فِـي يَـدَيْ حَارِثِيَّـةٍ   بِنَجْرَانَ أَدْمَـتْ لِلنَّـؤُورِ الأَشَـاجِعَا[1]

إن الحنين إلى الزمن الذي مضى، يتأجج في نفس الشاعر، ديار لم تعد مثلما كانت، وكأن بقاياها حينما يسيل الماء فيها يدُ امرأة حارثية، أدمت يدها وسال الدم عليها استعداداً لوشمها. وهذا الاستذكار للديار يتلوه مباشرة استحضار الشاعر لخليل أو رفيق له، رفيق يحضر في خيال الشاعر ليسأله:

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَـائِنٍ   تَجَـاوَزْنَ مَلْحُوبـاً فَقِلْـنَ مُتَالِعَـا[2]

إن هذا الاستحضار خيالي، لأن رحيل الأحبة قد كان قبل زمن طويل، فكيف يعقل أن تكون الظعائن لا زالت تسير بين ملحوب ومتالع، لكنه فعل الزمن على المكان، وفعلهما معاً على الإنسان الذي تعتريه مشاعر إنسانية خاصة حيال هذه الأشياء المقلقة.

ويلحّ الراعي النميري على سؤال الديار مجدداً في قصيدة أخرى يبدؤها بالوقوف على الأطلال، ما يُظهر أن معاينة الشاعر للطلل كانت تتجاوز التعبير عن حالة فردية تتعلق بأنثى بعينها، وكأن الأمر مرتبط برؤية وجودية أبعد من أن تتعلق بالمرأة وحدها، وإن كانت المرأة تشكّل جزءاً هاماً منها، فتكرار الوقوف على الطلل واستحضار أهله الراحلين، يشي بأن "الأنثى"عموماً شكّلت بؤرة تفاعل مع المكان، حتى لو لم يكن للشاعر علاقة مباشرة معها، ولعل مردّ ذلك إلى خصوصية

---

[1]. ديوان الراعي النميري، ص: ١٧١. شاقتك: هاجتك وحرّكت الهوى في جوانحك. العبسان: موضـع. الميثـاء: الأرض السهلة. العسيب: شق في الجبل. الركاء: جمع الركوة وهي اناء للماء من جلد،وموضع. أجارع و برقة: موضعان. النؤور: دخان الشحم ليعالج به الوشم ليحتضر

[2]. المصدر السابق، ص: ١٧١.

البيئة العربية التي كانت تفرض قيودا مشدّدة على العلاقة بين الذكر والأنثى، لاسيّما في المجتمع البدوي، ففي مكان آخر وفي قصيدة يمدح بها الشاعر بشر بن مروان يبدأ الراعي قصيدته بتساؤل عمّن كان يقطن هذه الديار ويسكنها، وبصرف النظر إن كان الشاعر يعرف حقاً القوم الراحلين عن هذا المكان أم لا، فإن مشهد الطلل أثار في نفسه تساؤلات وجودية، تتعلق بهذا المكان، ومن كان يسكنه ولمَ ارتحلوا عنه، وهذا التساؤل وجودي يمكن أن يلحّ على الإنسان في أي زمان ومكان! فالشعور بحتمية الموت، وتعاقب السنين، يقود إلى شعور فلسفي يتعلق بالموت ومصير الإنسان في هذا الكون:

أَلَمْ يَسْأَلِ الرَكْبُ الدِّيَارَ الْعَوَافِيا ... بِوَجْهِ نَوَى مَنْ حَلَّها أَوْ مَتَى هِيا[1]

وإذا كان الراعي يبدو كمن يجهل أصحاب هذه الديار الراحلين عنها في البيت الأول، فإن ما يلي من أبيات تكشف أنه يعرفهم جيداً، إذ هم أحبته ورفاقه. وهو ما يؤكده استمراره في مناجاة الأثافي التي خلّفها القوم وكأنه ينتظر منها أن تجيبه عن مصيرهم:

ظَلِلْنَا سَرَاةَ الْيَوْمِ مِنْ حُبِّ أَهْلِها ... نُسَائِلُ آنَاءً لَهَا وأَثَافِيا

بِذِي الرَّضْمِ سَارَ الْحَيُّ مِنْهَا فَمَا تَرَى ... بِهَا الْعَيْنُ إلاَّ مَسْجِداً وَأَوَارِيا[2]

وإذا كان الشاعر، للآن، لم يشر إلى الحالة التي كانت عليها الأرض قبل أن يستولي عليها الموت، فإن القراءة المضمونية لما يخلّفه الوصف "العوافيا" المتعلق بالديار يؤشر على أن هذه

---

[1]. ديوان الراعي النميري، ص: ٢٤١. العوافي: التي أصابها العَفاء أي الدروس والامّحاء. نوى: موضع، الركب: جماعة الراكبين.

[2].المصدر السابق ، ص: ٢٤١. سراة اليوم: وسطه. الآناء: جمع الإنى وهو كلُّ النهار. الأثافي: أحجار ثلاثة توضع عليها القدر ليوقدوا النار تحتها. ذو الرضم: موضع، وأواري: موضع.

الأماكن كانت بالضرورة أماكن مليئة بالحياة بمختلف أشكالها، إذ الفعل السلبي للموت، وما يحدثه من قفر وهلاك، لا يمكن أن يتم، ضمن صيغته الجدلية، ما لم يكن هنالك حياة سابقة يستطيع هذا الموت أن يلغيها لصالح القيم السلبية التي يؤسس لها ويفرضها بمنطقه الذي يترك أثراً أقوى من أن يقاومه إنسان، فيكون رد الفعل الطبيعي هو الرحيل عن المكان وتركه خاويا. فالطلل يعني انتهاء الحياة، وفقدان الأحبة، ورحيل المحبوبة التي ستغدو بعيدة عن العين، فيغدو انحياز الشاعر للوقوف على الأطلال انحيازا للتمسك بالحياة، بالذكرى في مواجهة الموت. وإزاء ذلك يكون الارتداد إلى الماضي الذي يستحضر فيه الشاعر حال هذه الديار في ذلك الزمن، نتيجة حتمية لتجاوز عتبة **الطلل التي تؤرقه :**

عَهِدْنَا اَلْجِيَادَ اُلْجُرْدَ كُلَّ عَشِيَّةٍ   يُشَارَ بِهَا وَاُلْمَجلِسِ اُلْمُتَبَاهِيَا
وَضَرْبَ نِسَاءٍ لَوْ رَآهُنَّ رَاهِبٌ   لَهُ ظُلَّةٌ فِي قُلَّةٍ ظَلَّ رَانِيَا
جَوَامِعَ أُنْسٍ فِي حَيَاءٍ وَعِفَّةٍ   يَصِدْنَ اُلْفَتَى وَاُلأَشْمَطَ المُتَنَاهِيا
بِأَعْلامِ مَرْكُوزٍ فَعَيْرٍ فَغُرَّبٍ   مَغَانِيَ أُمِّ اُلْوَبْرِ إِذْ هِيَ مَا هِيَا
لهَا بِحَقِيلٍ فَالنُّمَيْرَةِ مَنْزِلٌ   تَرَى الوَحْشَ عُوذَاتٍ بِهِ وَمَتَالِيَا
وَمُعْتَرَكٍ مِنْ أَهْلِهَا قَدْ عَرَفْنَهُ   بِوَادِي أُرِيكٍ حَيْثُ كَانَ مَحَانِيَا
وَإِنَّ نِسَاءَ اَلْحَيِّ لَمَّا رَمَيْنَنِي   أَصَبْنَ اَلشَّوَى مِنِّي وَصِدْنَ فُؤَادِيَا[1]

---

[1]. ديوان الراعي النميري، ص: ٢٤٢-٢٤٣. الضرب: النوع والمثال. راني: ناظر. الأشمط: من كان بياض رأسه يخالط سواده. المتناهي: بالغ النهاية. الأعلام: حجارة الطريق. عير: اسم جبل. المغاني: المنازل التي كان بها أهلوها.واحدها مغنى، حيا: مركوز وغرب: موضعان، ومعترك: مكان العراك والقتال، محانيا: جمع محنية وهي منعرج الوادي (منعطفة)، الشوى: ما كان غير مقتل، كاليدين والرجلين.

لقد أغفل الراعي أي إشارة لأي امرأة بعينها في قصيدته، غير أن حضور الأنثى بشكل عام ظل حاضراً في مخيلته، كشيء يفتقد حضوره آنياً، وحضور الأنثى بالنسبة للذكر يحمل دلالات إيجابية، فالعلاقة معها تعني بشكل أو بآخر نوعاً من الانتصار على اللحظة الطللية ، إذ مع الأنثى يكمّل الذكر دورة الحياة التي تعني ضمنياً انتصاراً على الموت. ومشهد النسوة اللاتي يستحضرهن الشاعر هنا يظهر كردّ فعل مباشر على الحالة التي يمرّ بها نتيجة لما حلّ بالمكان من خراب.

إن الملحوظ في المقدمات الطللية التي يبدأ بها الشاعر قصائده أنها تتضمن بالضرورة حضور المكان بوصفه مكان " الأنثى " سواء أكانت هذه الأنثى محبوبة حقيقية ، أم أنثى متخيلة ، ولعل ما يلاحظ أيضاً هو أن الشاعر يبدي دائماً ردة فعل عكسية إزاء حالة القلق التي تعتريه إبان اللحظة الطللية، وتتجلى ردة الفعل هذه عبر مقاطع الرحلة، أو الإرتداد إلى الماضي كما تبيّن في النصين اللذين عرض لهما البحث سابقاً، أو عبر التوجه إلى الممدوح الذي يرى فيه الشاعر نجاة مما هو فيه ، كما في قصيدته في يزيد بن معاوية التي مطلعها :

تَهَانَفْتَ وَاُسْتَبْكَاكَ رَسْمُ اُلْمَنَازِلِ ... بِقَارَةِ أَهْوَى أَوْ بِسُوقَةِ حَائِلِ
خَلَتْ مِنْ جَمِيعِ السَّاكِنِينَ وَبُدِّلَتْ ... ظِبَاءَ السَّلِيلِ بَعْدَ خَيْلٍ وَجَامِلِ[1]

فبعد مقطع الطلل الذي يتضمن رثاء للمكان وبكاء على فراق الحبيبة ، يعمد الشاعر إلى قطع الفيافي متوجهاً صوب يزيد بن معاوية، وكأنه الأمل المنشود لخلاصه مما هو فيه. وفي قصائد أخرى يكون الفخر عبر تأكيد الذات وسيلةً أخرى تظهر كرد فعل على الأثر الذي خلّفه الطلل في

---

[1] ديوان الراعي النميري، ص: ١٩١. تهانفت: تهيأت للبكاء، بقارة: قارة أهوى، وسوقه حائل: موضعان، السليل: مجرى الماء في الوادي، وجامل: جمع الجمل.

نفس الشاعر:

أَشَاقَتْكَ آيَاتٌ أَبَانَ قَدِيمُهَا ... كَمَا بُيِّنَتْ كَافٌ تَلُوحُ وَمِيمُهَا

وَمُسْتَنْبِحٍ تَهْوِي مَسَاقِطُ رَأْسِهِ ... عَلَى الرَّحْلِ فِي طَخْيَاءَ طَلْسٍ نُجُومُهَا

رَفَعْتُ لَهُ مَشْبُوبَةً عَصَفَتْ لَهَا ... صَباً تَعْتَقِيهَا تَارَةً وَتُقِيمُهَا

فَكَبَّرَ لِلرُّؤْيَا وَهَاشَ فُؤَادُهُ ... وَبَشَّرَ نَفْساً كَانَ قَبْلُ يَلُومُهَا[1]

لقد بدا واضحاً أن العلاقة بين المرأة والمكان في شعر الراعي النميري تتجلى في اللحظة الطللية على وجه الخصوص ، ولعلّ ما يميز تلك العلاقة هو أن الراعي في الغالب لا يلحّ على وصف المرأة وتتبّع ملامحها الغائبة ، بمقدار ما يحاول أن يستظهر الأثر الذي خلّفه رحيلها على المكان ، والذي انعكس بدوره على الشاعر وعلاقته بهذا المكان ، فصارت هذه العلاقة سلبية، محكومة بالحنين إلى زمان ومكان ماضيين غيّبهما الزمن الحاضر وألغى خصوصيتهما ، وهو أمرٌ يكاد لا يتمالك الشاعر معه نفسه ، فيحاول أن يتبع أثر محبوبته حيث رحلت، لأن المكان لا يكتسب خصوصيته في رأيه إلا بحضورها :

بَانَ الأَحِبَّةُ بِالْعَهْدِ الَّذِي عَهِدُوا ... فَلاَ تَمَالُكَ عَنْ أَرْضٍ لَهَا عَمَدُوا[2]

وَتَتَبلّرُ علاقة المرأة بالمكان على نحو واضح حينما تكون الأنثى سبباً لمغادرة الشاعر لدياره، وكأن المكان الذي يقيم به لا يكتسب قيمته إلا بوساطة الأنثى، فحينما تخلف سليمى مواعيدها

---

[1]. ديوان الراعي النميري، ص: ٢٢٣. أشاقتك: حركت الشوق في حناياك. آيات: جمع آية وهي العلامة. ومستنبح: من يجعل الكلاب تنبح عليه. طخياء: الليلة المظلمة. طلس: مختفية. مشبوبة: النار المرتفعة. صبا: ريح تقابلها الجنوب. تعتقيها: تحبسها. فؤاده: اضطرب.

[2]. المصدر السابق ، ص: ٨٠. بان: فارق، اتضح، انقطع.عمدوا: قصد.

وتقطع صلتها بالشاعر يقرر أن يترك الديار التي تقيم فيها، فيغادرها بحثاً عن مكان جديد:

قَالَتْ سُلَيْمَى أَتَثْــوِي اُلْيَــوْمَ أَمْ تَغِــلِ	وَقَدْ يُنَــسِّيكَ بَعْــضَ اُلْحَاجَــةِ اُلْعَجَــلُ
فَقُلْــتُ مَــا أَنَــا مِمَّــنْ لا يُوَاصِــلُنِي	وَلاَ ثَــــوَائِيَ إِلاَّ رَيْــــثَ أَرْتَحِــــلُ
أَمَلْــتَ خَيْــرَكِ هَــلْ تَــأْتِي مَوَاعِــدُهُ	فَــاُلْيَوْمَ قَــصَّرَ عَــنْ تِلْقَائِــكِ اُلْأَمَــلُ
وَمَــا صَــرَمْتُكِ حَتَّــى قُلْــتِ مُعْلِنَــةً	لاَ نَاقَــةٌ لِــيَ فِــي هــذَا وَلاَ جَمَــلُ(١)

فالأنثى هنا ترتبط بالمكان على نحو واضح ، والمكان الذي لا يتواصل فيه الشاعر مع محبوبته يصير في نظره مقفراً لا حاجة له ليظل فيه ، حتى لو كانت القطيعة ناتجة عن تخلّف المحبوبة عن الوفاء بعهودها .

الحيوان:

لعل الراعي النميري واحدٌ من أكثر الشعراء العرب تغنياً بالإبل والبقر الوحشي في شعره، إذ تذهب بعض المصادر إلى أنه لُقّب بالراعي لأنه كان يكثر من وصف الإبل في شعره(٢) ، وهو أمر يتضّح لكل من يتتبع قصائد الراعي في ديوانه، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من وصف الإبل والتغني بها، وليس من أغراض الدراسة في هذا الإطار أن تتبّع وترصد مثل هذه القضية، غير أنها ستحاول أن تدرّس الحضور الحيواني في شعر الراعي النميري، ممثلاً بالناقة بالدرجة الأولى، ومن ثم كيف

---

(١) ديوان الراعي النميري، ص: ١٨٧.أتثوي: تقيم، تغل: تذهب بعيدا، تتوارى، ثوائي: الإقامة، ريث: المقدار، صرمتك: القطع.

(٢). ينظر : الأصفهاني ،(أبو الفرج الأصفهاني) ، الأغاني ، دار صادر ، ط٢ ، م ٢٤ ، ص: ٢٠٥.

اتكأ الراعي على صورة الناقة ليقيم معادلاً موضوعياً [١] الحالات خاصة، عبر تشبيه الناقة بالحيوانات الأخرى التي شغلت حيّزا في المكان الصحراوي الذي عاش فيه. إن وصف الناقة يعدّ من أبرز المواضيع التي أستحوذت على اهتمام الشعراء العرب قديماً، إذ لا يكاد يخلو منها ديوان شاعر عربي فحل ، ويذهب بعض الدارسين إلى أن الناقة ترمز" في الشعر القديم إلى الصراع من أجل الحياة، وهي أيضاً وسيلة انطلاق الشاعر وسبيل إلى تحقيق وجوده. ويأتي وصفها في القصيدة القديمة ــ من حيث ترتيب أجزاء القصيدة ــ بعد الوقوف على الديار والبكاء عليها. فالرحلة بعد الوقوف أمر ضروري، لأنها وسيلة للتسلية ونسيان الهموم" [٢] والناقة هي المتلازمة الضرورية لكل رحلة ورفيقة البدوي الأزلية في كل الأحوال ، يقطع بها كثبان الصحراء ، ويجتاز بها المفاوز.

ومن ثم فإن العلاقة بين العربي الذي يعيش في الصحراء والناقة لا يمكن اختزالها بمجرد علاقة بين إنسان وحيوان أليف فحسب، إذ غدت الناقة مادة تعادل الإنسان بشكل كامل، ما يعني أن الحديث عنها يتوفر على خصوصية مميزة، وكأن صفاتها وما تعانيه أثناء الرحلة صارت معادلاً موضوعياً لكل ما يريد أن يبثه الشاعر من هواجس تعتريه شخصيا، ولو أن الناقة كانت عند الراعي، أو غيره من الشعراء، حيواناً عادياً لما لجأ إليها هربا من حالة النزق والقلق التي تسيطر عليه، ولما عني بتشبيهها " بالحمار الوحشي والثور " ولكان اكتفى بمعاينتها على نحو طبيعي.

فالناقة تمتلك صفات القوة والسرعة بحد ذاتها، مما يعني أن محاولة الشاعر تشبيهها بالحمار

---

(٣) المعادل الموضوعي : وسيلة يلجأ لها الأديب أو الفنان للتعبير عن مشاعره من خلال مشاهد أو صور من العالم الحسي تختلف عن تجربته الحقيقه لكنها تتشارك بنفس المغزى .

(٢) . بشير ، (عبد العالي بشير)، صورة الناقة في الشعر الجاهلي ، مجلة الموقف الأدبي ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص: ٤٣ .

والثور أو غيرهما لم تكن إلا محاولة تعظيم لتلك الناقة، منتقلا من خلالها إلى ذاته. إن حضور الناقة يتمّ بعد مقطع الطلل الذي يعلن فيه الشاعر موت المكان، وحضور الناقة يكون إيذاناً ببدء الرحلة التي تختلف ظروفها وملابساتها بحسب رؤية الشاعر، وما يعني البحث هنا هو التركيز على تلك التشبيهات التي لازمت الناقة والتي ركّزت على تشبيهها بحيوانات الصحراء الأخرى كثور الوحش ، أو الحمار الوحشي والأتان ، وحضور الناقة بوصفها مشبهاً في ديوان الراعي النميري – أو في أي نص شعري – لا يمكن أن يتبلور في المقطوعات ، بل في القصائد الطوال ، ذلك أن الرحلة التي يخوضها الشاعر على ظهر ناقته ، وما يتبعها من تشبيهات للناقة تقوم على بنية سردية قصصية ، تحتاج إلى أبيات عديدة للتعبير عنها :

هَــلْ تُبْلِغَنِّــيَ عَبْــدَ اللهِ دَوْسَــرَةٌ   وَجْنَـاءُ فِيهَـا عَتِيــقُ ٱلنَّــيِّ مُلْتَبِـدُ

عَــنْسٌ مُــذَكَّرَةٌ قَــدْ شُــقَّ بَازِلُهَــا   لَأْياً تَلاَقَــى عَلَــى حَيْزُومِهَــا ٱلْعُقَـدُ

كَأَنَّهَا يَوْمَ خِمْسِ ٱلْقَــوْمِ عَــنْ جُلُــبٍ   وَنَحْـــنُ وَالآلُ بالمَوْمَــاةِ نَطَّـــرِدُ

قَــرْمٌ تَعَــادَاهُ عَــادٍ عَــنْ طَرُوقَتِــهِ   مِنَ ٱلْهِجَانِ عَلَى خُرْطُومِــه ٱلزَّبَـدُ (١)

تأتي هذه الأبيات بعد مقدّمة طللية تؤسس في نفسية الشاعر لمعاني الحرمان والخيبة :

طَافَ ٱلْخَيَالُ بِأَصْحَابِي وَقَــدْ هَجَــدُوا   مِــنْ أُمِّ عَلْــوَانَ لاَ نَحْــوٌ وَلاَ صَــدَدُ

---

(١). ديوان الراعي النميري ، ص: ٩١ . النّي: السمن والشحم. ملتبد: ملتصق. العنس: الناقة الصلبة. بازلها: سنها التي تطلع وقت البزول وفي سن التاسعة. الحيزوم: الصدر. الخمس:أن ترعى الإبل أربعة أيام ، ثم ترد الماء في اليوم الخامس. اللأي: الإبطاء والشده. الجلب: الشدة. الآل: السراب. الموماة: الصحراء. نطرد: الصيد وملاحقة الطريدة. القرم: البعير الذي يترك للانجاب، دون أن يحمل عليه. تعاداة: ظلمه، وتجاوز عليه الحد. الطروقة: أنثى الفحل. الهجان من الابل: البيض، يستوي فيه المفرد والجمع والمذكر والمؤنث.

فأَرَّقَـتْ فِتْيَـةَ بَـاتُوا عَلَـى عَجَـلٍ   وأَعْيُنـا مَـسَّهَا الْإِدْلَاجُ وَالْـسُّهُدُ[1]

وهذه الحال لازمة في معظم القصائد التي تتضمن مقطعاً للرحلة فيها، إذ بعد مشهد الطلل غالبا يأتي مشهد الرحلة فيذكر الشاعر أنه يريد أن يسلّي همّه أو يتسامى عنه ويتخفّف منه، مستعيناً بناقته القوية التي تشقّ به فجاج الصحراء ونقابها من دون كلل؛ فهو يحمّل الناقة همّه، ويمضي في رحلة غامضة، يخوضها في عرض الصحراء الموحشة، وقد يذكر أحياناً أن رحلته هي من أجل اللحاق بالظعائن، أو بالأهل الراحلين أو الأحبة، أو من أجل الوصول إلى ممدوحه كما في قصيدة الراعي النميري التي نحن بصدد دراستها.

وإذا كان الراعي ذا رفقة في مشهد الطلل كما يظهر في مطلع القصيدة ، فإنه يبدو في رحلته وحيداً لا رفيق له إلا هذه الناقة التي تمتلك كلّ المقومات اللازمة لتصل به إلى المكان الذي يبتغيه . إن الناقة هنا تصبح وسيلة للتغلب على وحشة المكان وقسوته ، فهي وحدها الكفيلة بنقله من المكان الذي يرفضه ولا يريد الإقامة فيه، وهي وحدها الكفيلة بتجاوز الحاجز الذي يفصله عن المكان الذي ينوي الوصول إليه. ومن ثم فإن الناقة تكون غالباً قوية صبور، حتى وإن بدا على محياها علامات الضمور التي سببتها كثرة الحلّ والارتحال." وتتّصلُ بالناقة أو تنبثق منها مجموعة من القصص الأساسية في شعر ما قبل الإسلام، يدخل إليها الشاعر بتشبيه ناقته بواحد من الحيوانات الوحشية، أو يتخيّل أن رحله قد انتقل على ظهر إحداها، ثم يتناسى الناقة – إلى حين – ويستطرد في تشبيهات هومرية[2] أقرب إلى الشعر الملحمي من الشعر الغنائي، ويتضمن الاستطراد قصة

---

(1). المصدر السابق، ص٩٠.هجدوا: نام، نحو: التوجه، صدد: القرب، فأرقت: منعة من النوم، الإدراج: السير في الليل، والسهد: القليل من النوم أو الرجل قليل النوم.

(2). نسبة الى الشاعر اليوناني هوميروس وهو أول من انطلق بالشّعر اليونانيّ.

محددة المعالم، واضحة القسمات، ثم يعود في نهاية القصة، منبّهاً أنّ هذا أو ذاك ما شبّه الناقة به.

تبدو رحلة الشاعر موازية لرحلة الشمس في السّماء؛ وهي وإن كانت رحلة أرضية إلا أن الشاعر يحتكم فيها إلى منطق السماء، ويعقد مماثلة وموازنة بين رحلة الشمس ورحلته، كأنما يتبع الشمس أو يحاول أن يلتقيها"[1].

إن مثل هذه التفسيرات تعتمد على رؤية أسطورية في محاولتها لبيان الأثر المهم الذي خلفته الناقة في حياة العربي قبل الإسلام، وبصرف النظر عن وثوقيتها فإنها تؤكد أن الناقة لم تكن حيواناً عادياً بالنسبة للإنسان الجاهلي، ويؤكد علي البطل الأهمية غير الاعتيادية للناقة رابطاً إياها بطقوس أسطورية فيقول:

"ومما يدل على احتكامه لذلك المنطق تلك الناقة المثال التي رأتها العرب في السّماء، وقد وصفها ابن الأجدابي في(الأزمنة والأنواء) [2] فقال: إنها «على كواكب صغار متناسقة، ابتدأت من السنام، ثم هبطت حيال السمكة، ثم ارتفعت ارتفاع العنق، واتصل بها الرأس، وهي أربعة كواكب متقاربة، أحدها في وسطها، وتحت الكفّ الخضيب كواكب كثيرة... يقال: هي جفرة الناقة، أي: معظم وسطها"[3] لقد دفع هذا الاهتمام الواضح الذي يبديه الشاعر الجاهلي بناقته حداً دفع بعض

---

[1]. عبيد الله، محمد، من رحلة جلجامش إلى رحلة الشاعر العربي القديم، صحيفة المثقف، العدد ٨٥٠، الاثنين ٢٠٠٨/١٠/٦ www.ALMothaqaf.com

[2]. ابن الأجدابي، أبو إسحاق إبراهيم بن إسماعيل ، الازمنة والانواء، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٤م، ص ٧٠.

[3]. البطل ، علي ، الصورة في الشعر العربي دراسة في اصولها وتطورها، دار الاندلس، بيروت، ١٩٨١م، ص١٢٣.

الدارسين إلى ربط مشهد الناقة في القصيدة الجاهلية بثيمات"[1] أسطورية، فمشهد الثور الوحشي الذي يكون في الغالب منبثقاً عن تصوير الناقة مرتبط بالأسطورة العربية القديمة التي عبدوا فيها ثالوثاً مقدسا مكونا من القمر، والشمس وكوكب الزهرة، وقد ربطوا بين الشمس والمرأة، والمهاة والغزالة، كما ربطوا بين الثور الوحشي والقمر" ويستند الذين نحوا هذا المنحى الأسطوري إلى أن الثور الوحشي لم يكن مقدّساً في الجزيرة العربية، بل في منطقة الهلال الخصيب أيضاً؛ إذ تدلّ البقايا الأثرية التي وجدت في العراق على أن سكان بلاد الرافدين كانوا قد عبدوا الثور الوحشي وآمنوا بقدسيته"[2] .

نلحظ في قصيدة الراعي النميري أن الشاعر يعمد بداية إلى تشبيه ناقته بالبعير الذي يترك مع النوق للإنجاب ، دون أن يستخدم لأي غرض آخر كالارتحال أو نقل المتاع ، فهو بعير قوي ، وفي هذا تأكيد على سمات هذه الناقة التي ستوصل الشاعر إلى مبتغاه. ثم ما يلبث هذا التشبيه أن يتطور ويتصاعد على نحو درامي ، فالناقة تصبح الآن شبيهة بثور وحشي أسود ، اضطره هبوب الريح وشدة الحرّ إلى أن يبذل جهداً كبيراً كي يصل إلى مأواه بسرعة . ولعلنا هنا نعثر على أولى الخيوط المشتركة بين الموقفين. موقف الشاعر إزاء موقف الثور ، فالشاعر يمرّ بحال من عدم الاستقرار المكاني، كما يظهر في مطلع القصيدة الطللي ، وهو حيال هذا الإضطراب يلجأ مسرعاً إلى ناقته في محاولة منه للوصول إلى ممدوحه الذي سيكون المأوى الملائم له، والثور الآن يمرّ بظروف مشابهة، إذ هو يعمل بجدّ كي يصل إلى المكان الآمن الذي يلائمه. ويتنامى الفعل السردي في رسم

(1). الثيمات الأسطورية : هي الوحدة الصغرى المكونة للأسطورة التي يوظفها الشاعر في قصيدته لخدمة موضوعه.

(2). الصورة في الشعر العربي دراسة في اصولها وتطورها، ص ١٢٣.

مشهد الثور الوحشي حينما يلجأ هذا الثور إلى شجر "الأرطأة" كي يستجير بها من الريح الشديدة التي أرهقته. وتحت هذه الشجرة يثيره لمع البروق، فيزداد خوفاً وقلقاً لكنه يتمالك نفسه لأنه يحاول جاهداً الوصول إلى مبتغاه، لكنّ الرمال الكثيفة والريح التي تعصف، فضلاً عن ظلمة الليل تشكّل عائقاً أمامه وتحفّزه على بذل مزيد من الجهد. هكذا نجد أنفسنا إزاء مشهدين، مشهد أول يكون فيه الشاعر قلقاً جرّاء ذلك التبدّل الذي طرأ على المكان ، ما يستدعيه أن يستحث ناقته للرحيل، ومشهد آخر يبدو فيه الثور ساعياً للوصول إلى مكانه. ولعل التشابه الواضح بين المشهدين لم يكن محض صدفة. إن رحلة الشاعر في سبيل الوصول إلى ممدوحه مغيّبة تماما عن النصّ ، فالشاعر يكتفي بأن يشير إليها قائلا:

هَــلْ تُبْلِغَنِّــيَ عَبْــدَ اللهِ دَوْسَــرةٌ   وَجْنَاءُ فِيهَــا عَتِيــقُ النَّــيِّ مُلْتَبِـدُ[1]

لكنه لا يتحدث عن شيء من تفاصيل هذه الرحلة ، ولعلنا هنا إزاء معادل موضوعي يظهر جلياً عن طريق الموازاة بين الحالتين، حالة الشاعر وحالة الثور الوحشي . فليست رحلة الثور في سبيل الوصول إلى مبتغاه "المكان الآمن" سوى رحلة الشاعر نفسها في الوصول إلى مبتغاه/ المكان الآمن أيضاً. وكلاهما يواجه في سبيل الوصول إلى مبتغاهما صعوبات كبرى، وكلاهما أيضاً يعاني جرّاء قسوة المكان ووحشته. وإمعانا في تأكيد صعوبة الرحلة فإن الثور الوحشي ، وحالما يظهر ضوء الصباح يستمر الثور في رحلته وحيداً متفرداً ليس معه أحد من قطيعه ، وتفرّد الثور هنا ليس مصادفة أيضاً، إذ إن الشاعر اعتاد في الغالب الأعم أن يخوض رحلته وحيداً، أو أن يصوّرها كذلك على الأقل. ويتصاعد المشهد الدرامي حدّة حينما يبلغ الحدث ذروته بلقاء الثور صيّاداً مع مجموعة

---

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص: ٩١. الدوسرة: الناقة الضخمة. الوجناء: الشديدة. النيّ: السمن والشحم. ملتبد: ملتصق.

من الكلاب تسعى جاهدة لاقتناصه والقضاء عليه، وإذ تفاجئ هذه الكلاب الثور فإنه يفزع ويحاول الهروب بداية . لكنه بعد أن أيقن أن الهروب لن يجدي نفعاً يقرر أن يعود بقوة وإصرار ليواجه مصيره، فالثور لا يمتلك خيارات كافية، وهو الآن أمام تجربة مصيرية تتعلق بوجوده وبقائه، ومن ثم يكون خيار المواجهة خياراً حتمياً لا مفرّ منه إن أراد تحقيق مبتغاه، وهو ما كان حقاً، إذ استطاع هذا الثور أن ينتصر وأن يهزم أعداءه، ليعود مستكملاً رحلته بحثاً عن المكان الضائع المنشود وسط الصحراء المقفرة. فيعود الشاعر مرتداً إلى ناقته مجدداً، إذ يقول مشبهاً ناقته بالثور هذه المرة :

رَاحَتْ كَمَا رَاحَ أوْ تَغْدُو كَغُدْوَتِهِ ... عَنْسٌ تَجُودُ عَلَيْهَا رَاكِبٌ أفِدُ

تَنْتَابُ آلَ أَبِي سُفْيَانَ وَاثِقَةً ... بِفَضْلِ أَبْلَجَ مُنْجَازٍ لِمَا يَعِدُ [1]

إن تشبيه الشاعر لرحلة ناقته برحلة الثور "راحت كما راح " يحمل دلالات تؤكد أن تلك الرحلة التي خاضها الثور ، رمزية حضرت بوصفها معادلاً موضوعياً عن الرحلة التي يخوضها هو في سبيل تحقيق أهدافه ومبتغاه، ولعلّ الوصول إلى ممدوحه" عبد الله بن يزيد " ليس الهدف المطلق ، وإن كان الشاعر يعلن أن الممدوح هدفه، إن هدفه حقاً هو تجاوز الإحساس بحتمية الموت والتبدّل الذي يحلّ دوماً بالمكان، ما يجعل طلب الاستقرار والأمن المكاني حافزاً لخوض الرحلة ، والبحث الدؤوب عن المكان الحيّ؛ فالرحلة هنا – وفي كل الأوقات – لم تكن واجباً تلبية لجود الممدوح وكرمه ، ولم تكن خياراً من بين خيارات يمكن تجاوزها، لكنها كانت مسألة مصيرية تتعلق بوجود الإنسان العربي في مثل هذا المكان. وتأسيساً على ما سبق "فإن حضور الناقة في النص الشعري العربي ، وما يتبع هذا الحضور من تشبيه للناقة بالأتان أو حمار الوحش كان بشكل أو

---

[1]. ديوان الراعي النميري، ص: ٩٥. العنس: الناقة الصلبة، الأفد: المسرع، والمبطئ (من الأضداد). تنتاب: تزور مرّة بعد مرّة. الأبلج: الواضح. المنجاز: صيغة مبالغ لمن ينجز وعده، أي كثير الإنجاز لوعوده.

بآخر يحمل دلالات ورؤى خاصة بالمبدع ، نقلها من حيّز ذاتي "تجربته الشخصية " إلى حيّز موضوعي "صورة الحيوان في الصحراء" ، فهو لم يعبّر عن عالمه وأحاسيسه بشكل مباشر ، وإنما عبر وسيلة تمثلت في مشهد الحيوان ، ومن هنا يتميز مشهد الحيوان من شاعر إلى آخر باختلاف تجارب الشعراء ومواقفهم النفسية والفكرية. وهذا كله أضاف إلى مشاهد الحيوان ملامح جديدة فوق ما هي عليه في الأصل القائم على حياة البداوة. وتبقى الطبيعة الحية مادة أصيلة في حياة العرب وقيمهم على اختلاف مواضعهم، وهي في الوقت نفسه نسيج في عاداتهم ومعتقداتهم.(١)

وقد تنبه الجاحظ قديماً إلى خصوصية قصة الثور الوحشي ، إذ قال في كتابه الحيوان: "وكان من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا أن تكون الكلاب هي المقتولة، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها؛ وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم"(٢)

إن ملحوظة الجاحظ هذه تؤكد أن لوحة ثور الوحش أو الأتان ترتبط ارتباطاً وثيقاً برؤية المبدع، فهي لم تكن تصوّر حيوانات صحراوية لغاية الوصف فحسب، بل كانت توظف مشهد الحيوان على نحو فاعل في بُنيةِ النص. وقد استفاد النقاد المحدثون من ملاحظة الجاحظ هذه، فدرسوا طبيعة حضور قصة الثور الوحشي وفق علاقتها برؤية الشاعر وحالته النفسية فقد ذكر محمد النويهي أن الشاعر "إذا أورد القصة كمثال على حتمية الموت وتقلب الزمن ، وبطش الدهر ،

---

(١). جمعة ، حسين ، مشهد الحيوان في الشعر الجاهلي ، مجلة الموقف الأدبي ، ع ٤٩ ، ١٩٩٢م، ص: ٤٤.

(٢). الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٩م، ٢/ ٢٠

فإنه يضيف فصلا ختاميا حزينا ، وفي هذا الفصل نرى أن انتصار الوحش على الكلاب لم ينفعه شيئا، ففي هذه الأثناء يكون الصائد نفسه قد اقترب وعمل الكلاب في الحقيقة ليس أن تصرع الثور ،بل أن تعطل هربه و تجرح أرجله حتى يدركه صاحبها ، فيرميه بسهم مصيب فيخر صريعا "[1]

ولعل ما يؤكد مثل هذه الرؤية هي أن حضور الثور الوحشي أو الحمر الوحشية في ديوان الراعي النميري لا يتضمن نهاية مأساوية للثور الوحشي أو الحمر الوحشية، ذلك أن الديوان كله لا يحتوي قصيدة رثاء واحدة، كما أن حضور هذه القصص مرتبط أساساً بقصائد المديح، وهي في الغالب تنحو منحنىً تفاؤلياً، إذ تتوازى رغبة الشاعر في الخلاص بلقاء الممدوح، بتركيزه على نجاة الثور الوحشي، وخلاصه من أي مأزق يمر فيه. ففي قصيدة يمدح فيها يزيد بن معاوية، وبعد أن بدأ الشاعر رحلته صوب ديار الممدوح، ينتقل إلى تشبيه ناقته بثور وحشي مخطط القوائم إذ يقول مشبها ناقته بهذا الثور :

كَذِي رَمَلٍ مِنْ وَحْشِ حَوْمَلَ بَلَّهُ ... أَهَاضِيبُ فِي قَسٍّ مِنَ ٱلرَّيِّحِ شَامِلِ

تَخِرُّ عَلَى مَتْنِ ٱلْكَثِيبِ وَمَتْنُهُ ... رَذَاذٌ هَوَى مِنْ دِيمَةٍ غَيْرِ وَابِلِ

تَبِيتُ بَنَاتُ ٱلأَرْضِ تَحْتَ لَبَانِهِ ... بِأَحْقَفَ مِنْ أَنْقَاءِ تُوضِحَ مَائِلُ[2]

إن هذا الثور يرعى وحيداً في هذه المراعي الخضراء، بعد أن هطل المطر خفيفاً فأحيا الأرض، وبينما كان يجول وفوجئ في الأرض الواسعة بكلاب صيد تنبح في إثره، ومرة أخرى

---

(1). النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية ، القاهرة ، ج٢ ، ص: ٧٥٩.

(2). ديوان الراعي النميري ، ص: ١٩٦– ١٩٧. الرمل: خطوط في قوائم البقرة الوحشية مخالفة لسائر لونها. حومل: موضع. هضبت السماء: مطرت. القسُّ: الصقيع. الديمة: السحابة. الوابل: المطر الشديد الضخم القطر. بنات: نبات كأنّه شعر. اللبان: الصدر. أحقف: خميص، ضامر. الأنقاء: جمع النقا من الرمل وهو القطعة المحدودبة منهُ.توضح: موضع.

نلمح أن الثور يعيش صراعاً بين المواجهة أو الهرب، فنفسه تراوده على ترك مكانه والرحيل سريعاً هرباً مما بدا له، لكنه مجدداً يستجمع قواه ويعلن المواجهة :

فَهَــاجَ بِــهِ لَمَّــا تَرَجَّلَــتِ اَلــضُّحَى ... شَــطَائِبُ شَتَــىً مِــنْ كِــلاَبٍ وَنَابِــلِ
فَأَبْـــصَرَهَا حَتَّـــى إِذَا مَـــا تَقَارَبَــتْ ... وَفِــي الــنَّفْسِ مِنْــهُ كَــرَّةٌ لِلأَوَائِــلِ
حَمَىَ اُلأَنْفَ مِنْ بَعْضِ اُلْفِرَارِ فَــذَادَهَا ... بِأَسْــــحَمَ لاَمٍ ذِي شَـــبَاةٍ وَعَامِــــلِ
فَفَــرَّقَ بَــيْنَ اَلــسَّابِقِينَ بِطَعْنَـــةٍ ... عَلَى عَجَلٍ مِنْ سَــلْهَبٍ غَيْــرِ نَاصِــلِ
فَكَانَ كَــذِي تَبْــلٍ تَــذَكَّرَ مَــا مَــضَى ... وَقَدْ كَـــرَّ كَرَّاتِ اُلْكَرِيمِ اُلْمُقَاتِلِ (١)

إن الثور يخوض معركته بإصرار، فعلى الرغم من أن نفسه راودته ليهرب إلا أنه يعلم أن المواجهة وحدها هي سبيله لتحقيق وجوده، وللنجاة مما هو فيه، ومن ثمّ يستجمع قواه، ويهاجم كلاب الصيد فيفرقها وينتصر في معركته، وهو في سبيل تحقيق مبتغاه كالإنسان الذي لا يمكن أن يهرب من قدره، ولا يمكنه أن يواجه الحياة مستسلماً، بل ينبغي أن يواجه كي يستطيع الاستمرار في هذا العالم الموحش.

---

(١). ديوان الراعي النميري ، ص: ١٩٧-١٩٨. شطائب: الفرق والجماعات المختلفة. ونابل: الحاذق بالنبل. فذادها: حماها، اللام: الشديد من كل شيء. الشباة: حد كل شيء، وإبرة العقرب. العامل من الرمح: صدره. السلهب: الطويل. الناصل: المنزوع النصل، ومثبته. التبل: العداوة. أسحَمَ: القرن .

الفـــــصل الثالث

الحضور المكاني في نماذج مختارة

من ديوان الراعي النميري/ دراسة وتحليل

الفصل الثالث :

الحضور المكاني في نماذج مختارة من ديوان الراعي النميري / دراسة وتحليل .

بعد أن حاول البحث في الفصلين الأول والثاني اكتناه الحضور المكاني في شعر الراعي النميري من خلال تتبع آثار هذا الحضور على شعره بشكل عام ، سيحاول في الفصل الأخير أن يدرس ثلاث قصائد، وكان سبب اختيار البحث لهذه القصائد؛ لأنها من أطول القصائد في ديوانه ، فالمتتبع لشعره يجد بأن أغلب قصائد الراعي كانت قصيرة غير مطوّله، وسيقوم البحث بتحليلها بغية محاولة تلمّس حضور المكان على بنية النص ودلالاته وتأثيره فيها على نحو متكامل ، وستتم دراسة وتحليل ثلاث قصائد:

- قصيدته الدالية التي مطلعها :

طاف الخيالُ بأصحابي وقد هجَدوا   من أم علوَانَ لا نحوٌ ولا صددُ

- قصيدته الدالية التي مطلعها :

بان الأحبة بالعهد الذي عهدوا   فلا تمالكَ عن أرضٍ لها عمدوا

- قصيدته العينية التي مطلعها :

عادَ الهمومُ وما يدري الخليَ بها   واستوردتني كما يُستوردُ الشَرَعُ

١ – القصيدة الدالية: طَافَ الْخَيَالُ بِأَصْحَابِي وَقَدْ هَجَدُوا

طَافَ الْخَيَالُ بِأَصْحَابٍ وَقَدْ هَجَدُوا   مِنْ أُمِّ عَلْوَانَ لا نَحْوٌ وَلاَ صَدَدُ
فَأَرَّقَتْ فِتْيَةً بَاتُوا عَلَى عَجَلٍ   وأَعْيُناً مَسَّهَا الإِدْلاَجُ وَالسُّهُدُ
هَلْ تُبْلِغَنِّيَ عَبْدَ اللهِ دَوْسَرَةٌ   وَجْنَاءُ فِيهَا عَتِيقُ النِّيِّ مُلْتَبِدُ
عَنْسٌ مُذَكَّرَةٌ قَدْ شُقَّ بَازِلُهَا   لأْياً تَلاَقَى عَلَى حَيْزُومِهَا الْعُقَدُ
كَأَنَّهَا يَوْمَ خِمْسِ الْقَوْمِ عَنْ جُلُبٍ   وَنَحْنُ وَالآلُ بِالْمَوْمَاةِ نَطَّرِدُ
قَرْمٌ تَعَادَاهُ عَادٍ عَنْ طَرُوقَتِهِ   مِنَ الهِجَانِ عَلَى خُرْطُومِهِ الزَّبَدُ
أَوْ نَاشِطٌ أَسْفَعُ الخَدَّيْنِ أَلْجَأَهُ   نَفْحُ الشَّمَالِ فَأَمْسَى دُونَهُ الْعَقَدُ
بَاتَ إِلَى دِفْءِ أَرْطَاةٍ أَضَرَّ بِهَا   حُرُّ النَّقَا وَزَهَاهَا مَنْبِتٌ جَرَدُ
بَاتَ الْبُرُوقُ جَنَابَيْهِ بِمَنْزِلَةٍ   ضَمَّتْ حَشَاهُ وَأَعْلاَهُ بِهَا صَرِدُ
مَا زَالَ يَرْكَبُ رَوْقَيْهِ وَجَبْهَتَهُ   حَتَّى اسْتَبَانَ سَفَاةً دُونَهَا الثَّأَدُ
حَتَّى إِذَا نَطَقَ الْعُصْفُورُ وَانْكَشَفَتْ   عَمَايَةُ اللَّيْلِ عَنْهُ وَهْوَ مُعْتَمِدُ
غَدَا وَمِنْ عَالِجٍ خَدٌّ يعارضُهُ   عَنِ الشَّمَالِ وَعَنْ شَرْقِيَّةٍ كَبِدُ
يَعْلُو عِهاداً مِن الوَسْمِيِّ زَيَّنَهُ   أَلْوَانُ ذِي صَبَحٍ مُكَّاؤُهُ غَرِدُ
بِكُلِّ مِيثَاءَ مِمْرَاحٍ بِمَنْبِتِهَا   مِنَ الذِّرَاعَيْنِ رَجَّافٌ لَهُ نَضَدُ
ظَلَّتْ تُصَفِّقُهُ رِيحٌ تَدُرُّ لَهَا   ذَاتُ العَثَانِينِ لا رَاحٌ وَلا بَرَدُ
أَصْبَحَ يَجْتَابُ أَعْرَافَ الضِّبَابِ بِهِ   مُجْتَازَ أَرْضٍ لأُخْرَى فَارِدٌ وَحَدُ
يَهْوِي كَضَوْءِ شِهابٍ خَبَّ قَابِسُهُ   لَيْلاً يُبَادِرُ مِنْهُ جِذْوَةً تَقِدُ

حَتَّى إِذَا هَبَطَ الْوُحْدَانَ وَانْقَطَعَتْ ... عَنْهُ سَلاَسِلُ رَمْلٍ بَيْنَهَا عُقَدُ

صَادَفَ أَطْلَسَ مَشَّاءً بِأَكْلُبِهِ ... إِثْرَ الأَوَابِدِ مَا يَنْمِي لَهُ سَبَد

أَشْلَى سَلُوقِيَّةً بَاتَتْ وَبَاتَ بِهَا ... بِوَحْشِ إِصْمِتَ فِي أَصْلاَبِهَا أَوَدُ

يَدِبُّ مُسْتَخْفِياً يَغْشَى الضَّرَاءَ بِهَا ... حَتَّى اسْتَقَامَتْ وَأَغْرَاهَا لَهُ الجَرَدُ

فَجَالَ إِذْ رُعْنَهُ يَنْأَى بِجَانِبِهِ ... وَفِي سَوَالِفِهَا مِنْ مِثْلِهِ قِدَدُ

ثُمَّ ارْفَأَنَّ حِفَاظاً بَعْدَ نَفْرَتِهِ ... فَكَرَّ مُسْتَكْبِرٌ ذُو حَرْبَةٍ حَرِدُ

فَذَادَهَا وَهْيَ مُحْمَرٌّ نَوَاجِذُهَا ... كَمَا يَذُودُ أَخُو الْعُمِّيَّةِ النَّجِدُ

حَتَّى إِذَا عَرَّدَتْ عَنْهُ سَوَابِقُهَا ... وَعَانَقَ المَوْتَ مِنْهَا سَبْعَةٌ عَدَدُ

مِنْهَا صَرِيعٌ وَضَاغٍ فَوْقَ حَرْبَتِهِ ... كَمَا ضُغَا تَحْتَ حَدِّ الْعَامِلِ الصُّرَدُ

وَلَّى يَشُقُّ جِمَادَ الفَرْدِ مُطَّلِعاً ... بِذِي النِّعَاجِ وَأَعْلَى رَوْقِهِ جَسِدُ

حَتَّى أَجَنَّ سَوَادُ اللَّيْلِ نُقْبَتَهُ ... حَيْثُ الْتَقَى السَّهْلُ مِنْ فَيْحَانَ وَالجَلَد

رَاحَتْ كَمَا رَاحَ أَو تَغْدُو كَغُدْوَتِهِ ... عَنْسٌ تَجُودُ عَلَيْهَا رَاكِبٌ أَفِدُ

تَنْتَابُ آلَ أَبِي سُفْيَانَ وَاثِقَةً ... بِفَضْلِ أَبْلَجَ مُنْجَازٍ لِمَا يَعِدُ

مُسَأَّلٌ يَبْتَغِي الأَقْوَامُ نَائِلَهُ ... مِنْ كُلِّ قَوْمٍ قَطِينٌ حَوْلَهُ وُفُدُ

جَاءَتْ لِعَادَةِ فَضْلٍ كَانَ عَوَّدَهَا ... مَنْ فِي يَدَيْهِ بِإِذْنِ اللهِ مُنْتَقَدُ

إِلَى امْرِئٍ لَمْ تَلِدْ يَوْمًا لَهُ شَبَهًا ... أُنْثَى لَهُ كَرَماً يَوْماً وَلاَ تَلِدُ

لاَ يَبْلُغُ الْمَدْحُ أَقْصَى وَصْفِ مَدْحِكُمُ ... وَلَمْ يَنَلْ مِثْلَ مَا أَدْرَكْتُمُ أَحَدُ

لاَ يَفْقِدُ النَّاسُ خَيْراً مَا بَقِيتَ لَنَا ... وَالْجُودُ وَالْعَدْلُ مَفْقُودَانِ إِنْ فَقَدُوا

حَتَّى أُنِيخَتْ لَدَى خَيْرِ الأَنَامِ مَعاً ... مِنْ آلِ حَرْبٍ نَمَاهُ مَنْصِبٌ حَتِدُ

أَمْسَتْ أُمَيَّةُ لِلإِسْلاَمِ حَائِطَةً ... وَلِلْقَبِيضِ رُعَاةً أَمْرُهَا الرَّشَدُ

يَظَلُّ فِي الشَّاءِ يَرْعَاهَا وَيَعْمِتُهَا ... وَيَكْفِنُ الدَّهْرُ إِلاَّ رَيْثَ يَهْتَبِدُ

قال الشاعر هذه القصيدة في مدح الخليفة عبد الله بن يزيد بن معاوية، وقد التزم الراعي النميري في هذا النصّ ببناء قصيدة المدح التقليدية، إذ تضمنت قصيدته البدء بمقدمة سريعة يتحدث فيها الشاعر عن أم علوان، ومن ثَم انتقل إلى وصف ناقته– التي ستقوده إلى ممدوحه –وما يصاحب هذا الوصف من تشبيهات للناقة بالثور الوحشي قبل أن ينتهي أخيراً إلى الموضوع الرئيس في مدح عبد الله بن يزيد .

ولعل ما يلحظ أن الشاعر ينهج في بنية نصّه منهج القصيدة الجاهلية في المدح، غير أنه لا يلحّ كثيراً على مسألة فراق الأحبة، بل يلمّح إليها بشكل سريع ومقتضب في أول بيتين، فهو لم يقف على الأطلال، بل يبدأ قصيدته بتذكر أم علوان التي يحضر طيفها في خيال أصحابه :

طَافَ الْخَيَالُ بِأَصْحَابِي وَقَدْ هَجَدُوا ... مِنْ أُمِّ عَلْوَانَ لا نَحْوٌ وَلاَ صَدَدُ

فَأَرَّقَتْ فِتْيَةً بَاتُوا عَلَى عَجَلٍ ... وأَعْيُناً مَسَّهَا الإِدْلاَجُ وَالسُّهُدُ[1]

على هذا النحو بدأ الشاعر قصيدته بمقدمة غزلية، وفي إطار هذه المقدمة يمكن أن نستشفّ حضور الطلل وإن كان غائبا عن الحضور النصيّ ، فالفراق لا يحصل إلا ويخلف وراءه أطلالاً ،

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص:٩٠ . هجد: نام. النحوّ: التوجّه. الصدد: القرب. أرّقة: منعه من النوم. الإدلاج: السير في الليل. السهد: القليل من النوم، أو الرجل قليل النوم.

وأم علوان صارت بعيدة بعد أن كانت قريبة . كما تتضح في هذه المقدمة صورة المكان عبر ذكر أم علوان تلك الفتاة الجميلة التي سيطر جمالها ورشاقتها على جميع أصحابه مما جعل خيالها لا يفارق مخيلتهم على الرغم من أن مكانها بعيد جداً عن مكان تواجدهم، لكنهم قد زارهم خيالها حتى في نومهم، تلك المرأة قد منعت أصحابه من النوم بسبب انشغالهم بها أو بسبب أنهم باتوا على عجلة من أمرهم.

وفي هذه المقدمة اختصار للمساحة المكانية الممتدة في مساحة الذكريات القصيرة، وبذلك تصوير غير مباشر للمكان الممتد بين المتحابين من خلال ذكريات قصيرة، فالمكان هنا اختُزل لصالح الحدث ولكنه ظل مؤثراً فيما يوحيه ويحيل إليه من عنت البعد ومشقة السفر، وحالما ينتهي الشاعر من هذا المطلع يتخلص مباشرة إلى ذكر عبد الله بن يزيد ، بوصفه الممدوح الذي سيرتحل إليه، وكأن حالة الشعور بالنقص التي تعتريه يوازيها شعور بالحاجة إلى لقاء الممدوح، ومن ثم يكون الانتقال سريعاً إلى تلك الناقة التي يتخلص الشاعر إلى وصفها مباشرة، متسائلاً إن كانت ستقلّه إلى عبد الله :

هــلْ تُبْلَغنّــيَ عَبْــدَ اللهِ دَوْسَــرَةٌ وَجْنَــاءُ فِيهَــا عَتِيــقُ النَّــيِّ مُلْتَبِــدُ

عَنْسٌ مُـذَكَّرَةٌ قَـدْ شَـقَّ بَازِلُهَـا لأْياً تَلاَقَـى عَلَـى حَيْزُومِهَـا الْعُقَـدُ

كَأَنَّهَا يَوْمَ خِمْسِ الْقَوْمِ عَـنْ جَلَـبٍ وَنَحْــنُ وَالآلُ بِالْمَوْمَــاةِ نَطَّــرِدُ

قَرْمٌ تَعَــادَاهُ عَــادٍ عَــنْ طَرُوقَتِــهِ منَ الهِجَانِ علــى خُرْطُومِــهِ الزَّبَــدُ(١)

(١). ديوان الراعي النميري، ص:٩١. الدوسرة: الناقة الضخمة. الوجناء: الشديدة. النيّ: السمن والشحم. ملتبد: ملتصق. العنس: الناقة الصلبة. بازلها: سنها التي تطلع في وقت البزول ،وهو في سن التاسعة . اللأي: الإبطاء والشدة، الحيزوم: الصدر أو ما استدار بالظهر والبطن. الجلب: جمع جلبة وهي الشدة. والآل: السراب. نطرد: نمارس الطرد وهو الصيد وملاحقة الطريدة. القرم: البعير الذي يترك للإنجاب دون أن يُحمل عليه. تعاداه: ظلمه. الطروقة: أنثى الفحل. الهجان: البيض يستوي فيه

في هذه اللوحة يتعرض الشاعر إلى ذكر أوصاف الناقة العربية الأصيلة التي يمكن أن تقلّه إلى الممدوح، فنرى أن الشاعر يعود إلى تصور الفضاء المكاني الواسع عندما يسأل عن مدى قدرة هذه الناقة على نقله إلى مكان الممدوح ،حيث المسافات الشاسعة والصحاري القاحلة ؛ لهذا وصف ناقته بأنها ضخمة شديدة مكتنزة اللحم، لها القدرة على تحمل الصعاب لأنها في أوج قوتها؛ حيث بلغت التاسعة من عمرها، ذلك العمر الذي يوصف بالقوة والقدرة على تحمل الصعاب بالنسبة إلى الإبل ، وطلع سنها البازل مع ما يسببه لها من شدة وألم، ثم يتابع وصف ناقته بأنها تشبه الفحل من الإبل الذي قد مُنِع عن الماء أربعة أيام، وورد الماء في اليوم الخامس في سرعتها وانطلاقتها؛ لأن تلك الانطلاقة والسرعة ستكون كبيرة جداً.

لقد ذكر أن القوم في تلك الصحراء يطاردون السراب ويتلاحقون معه، وفي ذلك يرى الباحث أن الشاعر كان صاحب قدرة بارعة على تصوير المكان حيث المراعي الشاسعة ، ولعلّ اللافت في هذا النصّ هو أن الشاعر يشبّه ناقته بفحل الإبل الذي حُرِم من الماء أربعة أيام ، ثم تُرِك لينطلق صوبه في اليوم الخامس، وفي مثل هذه المُلابسات تكون انطلاقة هذا الفحل سريعة جداً صوب الماء لأنه يكون محروماً منه مسبقاً متعطّشا له، ولعلّ في هذا موازاة بين حال هذا الفحل، وبين الشاعر نفسه، فكلاهما محروم من شيء يتشوّق إليه ، ومن ثم فهو يعاني، فالفحل الذي حُرِم من الماء ينطلق صوبه بسرعة ولهفة ، والشاعر الذي حُرِم لقاء الأحبة يجد التعويض في لقاء عبد الله ، ما يجعله ينطلق إليه مباشرة دون تأخر.

للمفرد والجمع والمذكر والمؤنث.

بعد ذلك يتابع الشاعر وصف الفضاء المكاني حيث شبه الناقة بفحل الإبل الكريم الذي قد حيل بينه وبين أنثاه البيضاء الكريمة إلى أن ثار وهاج حتى بدت الرغوة والزبد على أنفه من الغضب وشدة الشوق إلى أنثاه، وفي هذا أيضاً يظهر جلياً أن تفعيل الإحساس بالحرمان يشكّل محوراً أساسياً من محاور النصّ، وهنا يبدو الأمر على نحو أكثر وضوحاً فالفحل قد حيل بينه وبين أنثاه ، والشاعر أيضاً قد حيل بينه وبين محبوبته ولم يعد بمقدوره أن يتواصل معها.

ولعلّ ما يبدو واضحاً من خلال هذه الأبيات هو أنها لا تنفصل عن المقدمة التي سبقتها، فالحرمان الذي يعيشه الشاعر بسبب فراق الأحبة، يبدو أثره نفسياً على وصف ناقته، فالفحل في هذه الأبيات ظهر مرتين وفي كلتيهما كان يعاني حرماناً واضحاً، ولعل هذا ما يؤكد أن حضور المكان لم يكن فاعلاً على نحو سطحي واضح، بل كان فاعلاً على نحو عميق، فأحباب الشاعر قد غادروا ديارهم، ومغادرة الديار تقتضي أن يكون ثمة أطلالٌ وراءها، فضلا عن ذلك فالمكان بعيد مقفر الآن بين الشاعر وهؤلاء الأحبة، لا يمكن أن يتم التواصل بينهم بسببه، وفي كل هذا يكون الحافز قوياً عند الشاعر لينطلق صوب ممدوحه، وهو ما يفسره تساؤله المباشر بعد مطلع القصيدة عن تلك الناقة التي ستقلّه إلى عبد الله بن يزيد، ولأن هذه الناقة ينبغي أن تكون مميزة جداً، يواصل الشاعر تشبيه ناقته فيشبهها بثور وحشي ليؤكد على تميّزها:

أوْ نَاشِطٌ أسْفَعُ الخَدَّيْنِ ألْجَأهُ ... نَفْحُ الشَّمَالِ فَأَمْسَى دُونَهُ الْعَقِدُ

بَاتَ إلَى دَفْءِ أرْطَاةٍ أضَرَّ بِهَا ... حُرُّ النَّقَا وَزَهَاهَا مَنْبِتٌ جَرَدُ

بَاتَ الْبُرُوقُ جَنَابَيْهِ بِمَنْزِلَةٍ ... ضَمَّتْ حَشَاهُ وَأعْلاَهُ بِهَا صَرِدُ

مَا زَالَ يَرْكُبُ رَوْقَيْهِ وَجَبْهَتَهُ ... حَتَّى ٱسْتَبَاثَ سَفَاةً دُونَهَا الثَّأدُ

حَتَّى إِذَا نَطَقَ ٱلْعُصْفُورُ وَٱنْكَشَفَتْ ... عَمَايَةُ اللَّيْلِ عَنْهُ وَهْوَ مُعْتَمِدُ

غَدَا وَمِنْ عَالِجٍ خَدٌّ يعارِضُهُ ... عَنِ الشَّمَالِ وَعَنْ شَرْقِيَّةٍ كَبِدِ

يَعْلُو عِهاداً مِنَ الوَسْمِيِّ زَيَّنَهُ ... أَلْوَانُ ذِي صَبَحٍ مُكَّاؤُهُ غَرِدُ

بِكُلِّ مَيْثَاءَ مِمْرَاحٍ بِمَنْبِتِهَا ... مِنَ الذِّرَاعَيْنِ رَجَّافٌ لَهُ نَضَدُ

ظَلَّتْ تُصَفِّقُهُ رِيحٌ تَدُرُّ لَهَا ... ذَاتُ العَثَانِينِ لا رَاحٌ ولا بَرَدُ

أَصْبَحَ يَجْتَابُ أَعْرَافَ الضَّبَابِ بِهِ ... مُجْتَازَ أَرْضٍ لِأُخْرَى فَارِدٌ وَحَدُ

يَهْوِي كَضَوْءِ شِهابٍ خَبَّ قَابِسُهُ ... لَيْلاً يُبَادِرُ مِنْهُ جِذْوَةٌ تَقِدُ

حَتَّى إِذَا هَبَطَ الْوُحْدَانَ وَٱنْقَطَعَتْ ... عَنْهُ سَلَاسِلُ رَمْلٍ بَيْنَهَا عُقَدُ(١)

في هذه اللوحة الفنية يركز الشاعر على إظهار صورة المكان بأجمل صورها عندما شبه ناقته في قوتها وسرعتها بثور وحشي أسود ، اضطره هبوب الريح وشدة البرد للإسراع وبذل الجهد

---

(١). ديوان الراعي النميري ، ص: ٩١-٩٢-٩٣. الناشط: الثور الوحشي يخرج من أرض إلى أرض. الأسفع: لونه أسود مشوبٌ بحمرة. نفح الشمال: هبوب الريح القادمة من الشمال. العقد: جمع عَقِدَة وهي ما تراكم من الرمل. الأرطاة: شجرة تأكلها الإبل غضّةً، عروقها حمرٌ وزهرها كزهر الخلاف وثمرها كالعناب. النقا: القطعة تنقاد محدودبة. زهاها: أطالها ولوّنها. الجرد: مضاء لانبات فيه. جنابيه: صار إلى جانبيه. الصرد شديد البرد. الروقان: القرنان، استباث: استخرجه، السفاة: واحدة السفى وهو التراب تحمله الريح، الثأد: الثرى والندى والنبات الناعم الغضّ، عماية الليل: ظلمته، المعتمد: الذي يمشي طول الليل، عالج: موضع به رمل، أو ما تراكم من الرمل ودخل بعضه في بعض، الخَد: الطريق والحفرة المستطيلة في الأرض، الكبد: وسط الشيء والشدة والمشقّة، الوسمي: مطر أول الربيع، ذو صبح: شعره فيه بياض وحمرة، المكاء: الصفير بالفم أو أن يشبك بأصابعه وينفتح فيها، الميثاء: الأرض السهلة أو الرابية الطيبة، الممراح: الأرض سريعة النبات، الرجاف: نوع من السير، النضد: أن تجعل المتاع بعضه فوق بعض متّسقاً، ذات: السحابة، الراح: الخمر، يجتاب: يقطعه، الأعراف: جمع عرف وهو منبت الشعر والريش من العنق، الفارد: الذي تفرد عن القطيع، الوحد: المنفرد، خب النبات: طال وارتفع الجذوة: القبسة من النار والجمرة، الوحدان: أرض، العقد من الرمل: ما تراكم منه، ذات العثانين: أول المطر أو الريح .

ليصل إلى مأواه. كما أن هذا الثور الوحشي قد عانى الضيق والبرد الشديدين في ذلك الفضاء المكاني، مما ألجأه إلى ظل إحدى أشجار الأرطى، تلك الأرطأة التي قد أساء إليها الرمل عندما كان يضربها بفعل الريح مما أدى إلى خلو ما حولها من النبات، وفي تلك الآونة لمع البرق على جانبي الثور الوحشي فأفزعه وهو قريب من قرينته التي يهواها ويسعى إليها رغم شدة البرودة.

ويتابع الشاعر صورة الفضاء المكاني الذي تخيله عندما وصف الثور الوحشي وهو يعدو مسرعاً ويشتد عَدوُهُ إلى أن أشرقت الشمس وزالت ظلمة الليل، ثم صوّر الثور وقد قصد طريق الشمال طريق الخير والبهجة والسرور ولكن الرمال والشدة والمشقة قد اعترضت طريقة وسببت له المتاعب. واستطاع ذلك الثور الوصول إلى أرض زيّنها مطر الربيع بحشائش غضه طرية يانعة، وزينتها العصافير الجميلة الملونة وهي تصفر بغناءٍ جميل فسار هذا الثور الوحشي على أرض طيبة كثيرة النبات سيراً متسقاً منظماً كأنه متاع أنيق جميل مرتب بعضه فوق بعض، ولكن الرياح كانت تضرب هذا الثور باستمرار رغم أنها ليست عذبة ولا لذيذة ولا باردة جداً لكنها تمطر السحاب فغدا هذا الثور الوحشي كأنه يقطع أعالي الهضاب ويخترقها مجتازاً أرضاً إثر أرض، وليس معه من قطيعه من يرافقه، ولكنه قد سار مسرعاً كأنه شهاب يهوي من مكان عالٍ لا يكاد ناظره يأخذ منه جمرة أو قبسة لسرعته إلى أن وصل هذا الثور إلى أرض وحدان، وتخلّص من تراكمات الرمل وسلاسله وصعوباته، وهنالك كانت المفاجأة عندما صادف صياداً مع كلابه.

ويظل شاعرنا في هذه الأبيات في وصف الحالة التي يمر بها هذا الثور في تصوير أمين على ما يعترضه والممثل بالآتي:

- بعد تشبيه الناقة بالثور الأسود ذي الخدود الحُمر ينطلق إلى رسم صورة جديدة ربما أراد أن يكون تأثيرها في النفس أوقع، فالريح والإسراع والمجاهدة والأرطاة والرمل ألفت في مجموعها هجراً للمكان بعد خلوه من مرافق الحياة واجتماعه على العديد من المخاوف والفزع، وربما لجأ إلى التلوين في رسم المتحرك مع الثابت ليؤكد أن المكان الذي كان مسرحاً لهذه المفردات بما تحتمل حضر حضوراً واضحاً بالقصيدة، وكان محركاً للحدث الذي أراده الشاعر.

وفي إشراق الشمس، وزوال الليل وقفة أمل وتطلع حصّلها الشاعر من هذه المفردات المختلفة في معانيها إلى حد التضاد، وهذا أيضاً يحدد معالم من المكان الذي حضر أيضاً وبشكل مباشر ليكون (الشمال) الذي ذكره الشاعر دليلاً واضحاً على مساهمته بفعل الحدث، وبعد مشقة وصل الثور إلى المبتغى، إلى الأرض المعشبة الخضراء.

وهذا دليل واضح على حضور المكان إذ إن اختلاف البيئة يحتم التجديد في الحدث، وعلى هذا يظهر المكان واضحاً في تأثير كبير بين الصورة الإيجابية والسلبية.

وقد أحسن الراعي بذكر بعض المؤثرات في الصورة الإيجابية من خضرة وماء وطيور وغيرها، وبذلك تحقق له الفارق الكبير بين هاتين المتناقضتين. وهو في هذا الجمع بين الصورتين المشار إليهما يظل الثور مرتبطاً بالحدث والمشقة من خلال الريح التي تضرب به من جميع الاتجاهات ليظل الخيط متصلاً بما يريده الشاعر من أحداث قادمة.

فهنالك بين الصورتين صورة المفاجأة؛ صورة الصياد مع كلابه وكل ذلك فيما سبق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان ليكون له صورة من خلال:

- المشاركة بالأحداث وتحريك الأحاسيس والمشاعر فيما يلاقيه هذا الثور.

- التهيئة غير المعدة في صورة المفاجأة باعتبار المكان طرفاً لهذا الحدث.

وعلى هذا النحو يكون الثور الآن أمام مواجهة مصيرية ، إذ يفاجأ بصيّاد مع كلابه :

صَادَفَ أطْلَسَ مَشَّاءً بِأكْلُبِهِ   إِثْرَ الأَوَابِدِ مَا يَنْمِي لَهُ سَبَدُ
أشْلَى سَلُوقِيَّةً بَاتَتْ وَبَاتَ بِهَا   بِوَحْشِ إصْمِتَ فِي أصْلابِهَا أوَدُ
يَدِبُّ مُسْتَخْفِياً يَغْشَى الضِّرَاءَ بِهَا   حَتَّى اسْتَقَامَتْ وأعْرَاهَا لَهُ الجَرَدُ
فجَالَ إذْ رُعْنَهُ ينْأى بِجانِبِهِ   وفِي سَوَالِفِهَا مِنْ مِثْلِهِ قِدَدُ
ثُمَّ ارْفَأَنَّ حِفَاظاً بَعْدَ نَفْرَتِهِ   فكَرَّ مُسْتَكْبِرٌ ذُو حَرْبَةٍ حَرِدُ
فَذَاذَهَا وهْيَ مُحْمَرٌّ نَوَاجِذُهَا   كَمَا يَذُودُ أخُو الْعُمِّيَّةِ النَّجِدُ
حَتَّى إذَا عَرَّدَتْ عَنْهُ سَوَابِقُهَا   وَعَانَقَ المَوْتَ مِنْهَا سَبْعَةٌ عَدَدُ
مِنْهَا صَرِيعٌ وَضَاغٍ فَوْقَ حَرْبَتِهِ   كَمَا ضَغَا تَحْتَ حَدِّ الْعَامِلِ الصُّرَدُ
وَلَّى يَشُقُّ جِمَادَ الفَرْدِ مُطَّلِعاً   بِذِي النِّعَاجِ وأعْلَى رَوْقِهِ جَسِدُ
حتَّى أجَنَّ سَوَادُ اللَّيْلِ نُقْبَتَهُ   حَيْثُ الْتَقَى السَّهْلُ مِنْ فَيْحَانَ والجَلَدُ
رَاحَتْ كَمَا رَاحَ أو تَغْدُو كَغُدْوَتِهِ   عَنْسٌ تَجُودُ عَلَيْهَا رَاكِبٌ أفِدُ(١)

---

(١) .ديوان الراعي النميري .ص:٩٣-٩٤-٩٥. الأطلس: الأسود كالحبشي ونحوه والسارق "وهنا" يعني به صياداً. الأوابد: جمع آبد وهو الوحش،. السَبَد: القليل من الشعر. إصْمِتَ: موضع. الأصلابَ: جمع صلب وهو العمود الفقري. الأوَدُ: الاعوجاج. الضِّراءَ جمع ضرو وهو الضاري من أولاد الكلاب. أعراه: كشفه. الجـدد: الأرض الصلبة. .رُعْنَهُ:أخفنه. السوالف: جمع سالفة وهي صفحة العنق. القِدَدُ: جمع قدة وهي قطعة من جلد غير مدبوغ. ارفأنَّ: جنح ودنا. ذادَهَا: دافعها. النواجذ: أقصى الأضراس وهي أربعة أو هي الأضراس كلها جمع ناجذ. العُمِّيَّةِ: الضلال. النَّجِدُ: الشجاع الماضي في ما يعجز غيرة. عرَّد: هرب. الضاغي: الصائح. الصُّرَدُ: طائر ضخم الرأس، يصطاد العصافير. الجماد: جمع جمد وهو ما ارتفع من الأرض. ذو النعاج: موضع.

في هذه اللوحة الفنية يتابع الشاعر نهجه في تصوير الفضاء المكاني عندما ذكر أن الثور الوحشي قد فوجئ بصياد أسود كثير السعي بكلابه للصيد والقنص، يمشي خلف الوحوش، ولا يزيد ماله بقليل أو كثير، وذلك للدلالة على أن هذا الصياد حريص كل الحرص على قنص طريدته من الوحوش، كما أن هذا الوصف يؤكد الإحساس بالحرمان الذي يجعل الحياة في هذا الفضاء المكاني أمراً صعباً، فالشاعر الذي يحاول الوصول إلى الممدوح يعيش حرمان لقاء الأحبة، والفحلان اللذان شبّهت بهما الناقة يعيشان حرماناً من الماء مرة، ومن التواصل مع النوق مرة أخرى، والثور الوحشي يعاني قلقاً واضحا بفعل محاولته المستمرة لمواجهة الظروف التي يفرضها عليه المكان الصحراوي في محاولته الوصول إلى أرضه الآمنة ، والصياد الذي يحاول اقتناص هذا الثور لا يكاد يملك من المال شيئاً ، وكل عوامل الحرمان هذه ترتكز أساساً على طبيعة هذا المكان القاحل الذي يعيشون فيه .

وحالما يلمح الصياد طريدته يدعو كلابه السلوقية القادرة على متابعة الطريدة بكل قدرة وقوة، التي بات وباتت معه بين وحوش أرض تسمى (إصمت) هذه الكلاب وصفها الشاعر بأنها معوجة الظهور للدلالة على قوتها وشراستها متحفزة للوثوب والانطلاق خلف فرائسها.

ويصور الشاعر ذلك الصياد الذي كان يمشي بهدوء، ويستتر مع كلابه فيما يخفيه عن ناظر طريدته حتى بدت له قريبة وكشفتها الأرض الصلبة، هنالك انكشف الثور الوحشي لكلاب الصيد وأفزعته بظهورها المفاجئ عندها هرب الثور وكرّ وفرّ، وكان في رقاب الكلاب سيور جلدية صنعت من جلد يشبه لون ذلك الثور الوحشي، وكأن في ذلك تحسيس للشعور بحتمية المصير

موضع. الروق: القرن. أجَنّة: ستره وكفنه. النقبة: اللون والصدأ والوجه. فيحـان: موضـع. الجلَـدُ: الأرض الصلبة المستوية المتن. العَنْسّ: الناقة الصلبة. الأفِدُ: المسرع والمبطئ (من الأضداد).

بالنسبة للثور فيحاول الهرب، لكنه حينما أيقن أن المواجهة وحدها هي سبيله للنجاة يعود ويدنو من تلك الكلاب دفاعاً عن نفسه، فهاجمها بقرنه غاضباً، وكانت المعركة بينه وبين تلك الكلاب قاسية مريرة حيث دافع ذلك الثور كلاب الصيد وهي مبدية أضراسها لتنهش من لحمه كما يدافع الشجاع المستثار عن أهله ومحارمه، وفي تلك المعركة استطاع الثور أن يحقق النصر ويقتل سبعة من الكلاب وهربت عنه الكلاب، التي وصلت إليه أولاً.

ثم تبعثرت هذه الكلاب فمنها قتيل ومنها صائح معلق فوق قرن الثور الوحشي يصيح متألماً كطير الصرد إذا أصابه حد الرمح ، ثم مضى ذلك الثور يضرب الأرض بقوائمه كأنه يشقها إلى أن وصل إلى مكان يسمى "ذي نعاج" وقرناه مصبوغتان بدماء الكلاب التي تعارك معها ، ثم يتابع الثور الوحشي ركضه حتى ستر الليل وجهه وأخفى لونه في موضع اسمه فيحان حتى يلتقي السهل بالأرض الصلبة.

وبعد الانتهاء من قصة الثور الوحشي التي أخذت طابعا سردياً بإلحاحها على ذكر تفاصيل الحدث ، يعود الشاعر إلى وصف الناقة بعدما شبهها أولاً بالفحل الذي حيل بينه وبين ناقته ثم بالثور الوحشي الذي تعارك مع كلاب الصيد ثم عدا مبتعداً فيقول إنها راحت كما راح ذلك الثور كما غدا صَلْبَة تمشي مسرعة وعليها راكب مستعجل يحثها على المسير.

في هذا المقطع كان حضور المكان أبْين وأمكن في عرض الشاعر الآتي:

- تهويل قضية الصياد وكلابه بعد المشقة التي تبدى لنا أن الثور تحمّلها فكيف به يتحمل هذا الحدث في مكان معمور بما يمكن للثور أن يختفي من الصياد ولكنه انكشف بوضوح عندما أصبح في أرض جرداء قاحلة وفي هذا مقابلة بين:

أ. الحضور المكاني في البداية الأولى في رسم لوحة الفيافي والقفار وكان فيه الخوف حدثاً بارزاً بوصفه جزءاً من المكان.

ب. الحضور المكاني في الصورة الأخيرة (صورة الصياد والكلاب في أرض جرداء) وفي هذه الصورة كان الموت جزءاً من المكان، وبهذا يكون للمكان حضور في الخوف، وحضور في الموت، وهذا ظاهر واضح في اتساع المساحة المكانية لهذين النوعين من الخطر ومن خلال هذه المشكلة جاء الحل وكان أيضاً بالحضور المكاني المتميز، فالليل في ظلمته ناسب الثور في سواده، فكان ساتراً له، وهنا نجد أيضاً للمكان حضوراً متميزاً في أنه مؤثر واضح بالصراع الدائر، وربما كان مساهماً في حبكة القصيدة، ولقد كان في ذكر بعض المواطن دلالة واضحة على ما نقول ثم تدور المعركة ليكون النصر لهذا الثور، فتصل الناقة إلى مبتغاها ، وبعد كل هذه المشقّة التي تبدت يكون الوصول إلى الممدوح غاية الغايات، وكأن كل ما استعرضه الشاعر بدءا بالبيت الثالث وصولاً إلى مقطع المدح يشكّل معادلا موضوعياً لما يعانيه الشاعر في سبيل الوصول إلى ممدوحه في مثل هذا الفضاء المرعب القاحل يقول:

تَنْتَابُ آلَ أبي سُفْيَانَ وَاثِقَةً بِفَضْلِ أبْلَجَ مُنْجَازٍ لِمَا يَعِدُ
مَسَألٌ يَبْتَغِي ٱلأقْوَامُ نَائِلَهُ مِنْ كُلِّ قَوْمٍ قَطِينٌ حَوْلَهُ وُفُدُ
جَاءَتْ لِعَادَةِ فَضْلٍ كَانَ عَوَّدَهَا مَنْ فِي يَدَيْهِ بِإِذْنِ ٱللهِ مُنْتَفَدُ
إِلَى ٱمرئٍ لَمْ تَلِدْ يَوْمًا لَهُ شَبَهًا أُنْثَى لَهُ كَرَماً يَوْماً وَلاَ تَلِدُ
لاَ يَبْلُغُ ٱلمَدْحُ أقْصَى وَصْفِ مَدْحِكُمُ وَلَمْ يَنَلْ مِثْلَ مَا أدْرَكْتُمْ أحَدُ

لاَ يَفْقِدُ النَّاسُ خَيْراً مَا بَقِيتَ لَنَا — وَالْجُودُ وَالْعَدْلُ مَفْقُودَانِ إِنْ فَقَدُوا

حَتَّى أُنِيخَتْ لَدَى خَيْرِ الأَنَامِ مَعاً — مِنْ آلِ حَرْبٍ نَمَاهُ مَنْصِبٌ حَتِدُ

أَمْسَتْ أُمَيَّةُ لِلإِسْلاَمِ حَائِطَةً — وَلِلْقَبِيضِ رُعَاةٌ أَمْرُهَا الرَّشَدُ

يَظَلُّ فِي الشَّاءِ يَرْعَاهَا وَيَعْمِتُهَا — وَيَكْفِنُ الدَّهْرُ إِلاَّ رَيْثَ يَهْتَبِدُ[1]

في هذه اللوحة يخلص الشاعر إلى مدح الخليفة عبد الله بن يزيد بن معاوية حيث يكون الفضاء المكاني واضحاً عندما يذكر أن ناقته تقصد زيارة آل أبي سفيان مرة بعد أخرى وهي واثقة ومتأكدة من فضله وعطائه الذي يفي بوعده دائماً ويذكر الشاعر أن الكل يسأل الممدوح العطاء والهبات، الناس إما مقيمون حوله للتزود من عطاياه وإما يزورونه لنيل عطاياه ثم يعودون إلى ديارهم نائلين هباته وعطاياه ثم يتوجه بالخطاب إلى الممدوح قائلاً: إن الناس قد جاءوا إليك لأنك عودتهم على الفضل والعطاء وبعون الله سيبقى الفضل يسيل بين يديك عظيماً لتوسع على الفقراء، وإن هؤلاء الناس قد جاءوا إلى رجل لا شبه له كرماً ونجابة، ولم تلد أنثى له شبيهاً، ولن تلد في يوم من الأيام، ومهما سما مدحي لكم سيبقى مقصّراً دون ما تستحقون ولقد وصلتهم عزاً ومجداً إلى ما لم يصل إليه أحد وسيبقى الخير والكرم والعدل فينا طالما بقيت لنا وسنفقدها إن فقدناك ثم يذكر الشاعر أن الناقة قد وصلت إلى حيث خير الناس وأكرمهم من آل حرب زاده منصب الخلافة صفاء وكرماً خالصاً لوجه الله عز وجل، ولقد صار بنو أمية ملجأ وصوناً للإسلام والمسلمين، وصاروا

([1]).ديوان الراعي النميري ، ص: ٩٦. تنتاب: تزور مرة بعد مرة، الأبلج: الواضح، مسأل: يسألونه كثيراً، النائل: العطاء والهبة، القطين: جمع قاطن وهو المقيم، الوفد: القادمون، الحتد: الخالص من كل شيء، القبيض: الناس والخلف، يعمتها: يكفُها أو يضربها بالعصا بلا إهتمام، يهتبدُ: يجني حب الحنظل أو يطبخه،

رعاة صالحين للناس كافة. ويتابع مدح الخليفة قائلاً إنه يتابع أمور الناس رفقاً وقسوة ناسياً الزمن إلا عندما يموت أحد الأحبة، وكأن الزمن حاصد لحب الحنظل والناس هم هذا الحب.

في هذه اللوحة قفزة مكانية جديدة وحضور مكاني جديد بعد هذه الصحراء القاحلة في بعضها والعامرة في بعضها الآخر يتجدد هذا الحضور في صورة خفية ابتعدت عن رسم الملامح في المساحة المكانية إلى رسم الملامح في المكانية النفسية.

فالممدوح أهل لهذا الترحال والكل يسأله الفضل والعطاء فهو بذلك منهل للمنح والجود وهذا لا يخرج من رسم المكان أيضاً في حضور البيئة المكانية التي يتقصدها الجميع، وهو إن لم يذكر مسميات للمكان، فقد اكتفى بالإشارة إلى التوجه إلى آل أبي سفيان وإلى الممدوح، وبذلك ترك للقارئ حضور الحال والهيئة، وهذا أيضاً حضور مكاني في الرسم المتمثل بالذاكرة أو حضور القارئ وربما عدل الشاعر عن ذكر الأمثلة والمحل لانشغاله بالحال فيه، فالممدوح كريم أصيل ذو حسب ونسب، فلا حاجة لذكر المكان لأنه لو ذكر ذلك المكان لكان في ذكره ضياع الهيبة، وهنا يساهم الحضور المكاني السلبي في حضور إيجابي يساعد في رسم الحدث على ما أراده الشاعر.

٢-القصيدة الدالية: بَانَ ٱلأحِبَّةُ بِٱلْعَهْدِ ٱلَّذِي عَهِدوا

بَانَ ٱلأُحِبَّةُ بِٱلْعَهْدِ ٱلَّـذِي عَهِـدوا ... فَلاَ تَمَالُـكَ عَـنْ أرْضٍ لَهَـا عَمَـدُوا

وَرَادَ طَرْفُكَ فِي صَـحْرَاءَ ضَـاحِيَة ... فِيهَـا لِعَيْنَيْـكَ وَٱلأظْعَـانُ مُطَّـرِدُ

واسْتَقْبَلَتْ سَـرْبَهُمْ هَيْـفٌ يَمَانِيَـةٌ ... هَاجَتْ نِزَاعـاً وَحَـادٍ خَلْفَهُـمْ غَـرِدُ

حَتَّى إِذَا حَالَـتِ ٱلأرْحَـاءُ دُونَهُـمُ ... أَرْحَاءُ أَرْمُلَ حَـارَ ٱلطَّـرْفُ أَوْ بَعُـدُوا

حَثُّوا ٱلْجِمَالَ وَقَـالُوا إِنَّ مَـشْرَبَكُمْ ... وَادِي ٱلْمِيـاهِ وَأَحْـسَاءٌ بِـهِ بُـرُدُ

وَفِي ٱلْخِيَامِ إِذَا أَلْقَتْ مَرَاسِيَهَا حُورُ ٱلْعُيُونِ لِإِخْوَانِ ٱلصِّبَى صُيُدُ

كَأَنَّ بَيْضَ نَعَامٍ فِي مَلَاحِفِهَا إِذَا ٱجْتَلَاهُنَّ قَيْظٌ لَيْلُهُ وَمِدُ

لَهَا خُصُورٌ وَأَعْجَازٌ يَنُوءُ بِهَا رَمْلُ ٱلْغِنَاءِ وَأَعْلَى مَتْنِهَا رُؤُدُ

مِنْ كُلِّ وَاضِحَةِ الذِّفْرَى مُنَعَّمَةٍ غَرَّاءَ لَمْ يَغْذُهَا بُؤْسٌ وَلَا وَبَدُ

يَثْنِي مَسَاوِفُهَا غُرْضُوفَ أَرْنَبَة شَمَّاءَ مِنْ رَخْصَةٍ فِي جِيدِهَا أَوَدُ

لَهَا لِثَاثٌ وَأَنْيَابٌ مُفَلَّجَةٌ كَالأُقْحُوَانِ عَلَى أَطْرَافِهِ الْبَرَدُ

يَجْرِي بِهَا ٱلْمِسْكُ وَٱلْكَافُورُ آوِنَةً وَالزَّعْفَرَانُ عَلَى لَبَّاتِهَا جَسِدُ

كَأَنَّ رَيْطَةَ جَبَّارٍ إِذَا طُوِيَتْ بَهْوُ الشَّرَاسِيفِ مِنْهَا حِينَ تَنْخَضِدُ

نِعْمَ الضَّجِيعُ بُعَيْدَ النَّوْمِ يُلْجِئُهَا إِلَى حَشَاكَ سَقِيطُ ٱللَّيْلِ وَٱلثَّأَدُ

كَأَنَّ نَشْوَتَهَا وَٱللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ بَعْدَ الْعِشَاءِ وَقَدْ مَالَتْ بِهَا ٱلْوُسُدُ

صَهْبَاءُ صَافِيَةٌ أَغْلَى التُّجَّارُ بِهَا مِنْ خَمْرِ عَانَةَ يَطْفُو فَوْقَهَا الزَّبَدُ

لَوْلَا الْمَخَاوِفُ وَالأَوْصَابُ قَدْ قَطَعَتْ عُرْضَ ٱلْفَلَاةِ بِنَا ٱلْمَهْرِيَّةُ ٱلْوُخُدُ

فِي كُلِّ غَبْرَاءَ مَخْشِيٍّ مَتَالِفُهَا جَدَّاءَ لَيْسَ بِهَا عِدٌّ وَلَا ثَمَدُ

تُمْسِي ٱلرِّيَاحُ بِهَا حَسْرَى وَيَتْبَعُهَا سُرَادِقٌ لَيْسَ فِي أَطْرَافِهِ عَمَدُ

بِصَبْاصَةِ الْخِمْسِ فِي زَوْرَاءَ مَهْلَكَةٍ يَهْدِي الأَدِلَّاءَ فِيهَا كَوْكَبٌ وَحَدُ

كَلَّفْتُ مَجْهُولَهَا نُوقاً يَمَانِيَةً إِذَا ٱلْحُدَاةُ عَلَى أَكْسَائِهَا حَفَدُوا

حُسْبَ الجَمَاجِمِ أَشْبَاهًا مُذَكَّرَةً كَأَنَّهَا دُمُكٌ شِيزِيَّةٌ جُدُدُ

قَامَ ٱلسُّقَاةُ فَنَاطُوهَا إِلَى خُشُبٍ ... عَلَى كُبَابٍ وَحَوْمٌ خَامِسٌ يَرِدُ

ذَوُو جَآجِيءَ مُبْتَلٌّ مَآزِرُهُمْ ... بَيْنَ الْمَرَافِقِ فِي أَيْدِيهِمُ حَرَدُ

أَوْ رَعْلَةٌ مِنْ قَطَا فَيْحَانَ حَلأَّهَا ... عَنْ مَاءِ يَثْبَرَةَ ٱلشُّبَّاكُ وَالرَّصَدُ

تَنْجُو بِهِنَّ مِنَ الْكُدْرِيِّ جَانِيَةٌ ... بِٱلرَّوْضِ رَوْضِ عَمَايَاتٍ لَهَا وَلَدُ

لَمَّا تَخَلَّسَ أَنْفَاساً قَرَائِنُهَا ... مِنْ غمرِ سَلْمَى دَعَاهَا تَوْءَمٌ قَرِدُ

تَهْوِي لَهُ بِشَعِيبٍ غَيْرِ مُعْصَمَةٍ ... مُنْغَلَّةٍ دُونَهَا ٱلأَحْشَاءُ وَٱلْكَبِدُ

دُونَ السَّمَاءِ وَفَوْقَ الأَرْضِ مَسْلَكُهَا ... تِيهٌ نَفَانِفُ لاَ بَحْرٌ وَلاَ بَلَدُ

تَطَاوَلَ اللَّيْلُ مِنْ هَمٍّ تَضَيَّفَنِي ... دُونَ ٱلأَصَارِمِ لَمْ يَشْعُرْ بِهِ أَحَدُ

إِلاَّ نَجِيَّةَ آرَابٍ تُقَلِّبُنِي ... كَمَا تَقَلَّبَ فِي قُرْمُوصِهِ الصَّرِدُ

مِنْ أَمْرِ ذِي بَدَوَاتٍ لاَ تَزَالُ لَهُ ... بَزْلاَءُ يَعْيَا بِهَا الْجَثَّامَةُ اللُّبَدُ

وَعَيْنِ مُضْطَمِرِ الْكَشْحَيْنِ أَرَّقَهُ ... هَمٌّ غَرِيبٌ وَنَاوِي حَاجَةٍ أَفِدُ

وَنَاقَةٍ مِنْ عِتَاقِ ٱلنُّوقِ نَاجِيَةٍ ... حَرْفٍ تَبَاعَدَ مِنْهَا ٱلزَّوْرُ وَٱلْعَضُدُ

ثَبْجَاءَ دَفْوَاءَ مَبْنِيٍّ مَرَافِقُهَا ... على حَصِيرَيْنِ فِي دَفَّيْهِمَا جُسُدُ

مَقَّاءَ مَفْتُوقَةِ ٱلإِبْطَيْنِ مَاهِرَةٍ ... بِالسَّوْمِ نَاطَ يَدَيْهَا حَارِكٌ سَنَدُ

يَنْجُو بِهَا عُنُقٌ صَعْلٌ وَتُلْحِقُهَا ... رِجْلاً أَصَكَّ خِدَبٌّ فَوْقَهُ لَبِدُ

تُضْحِي إِذَا ٱلْعِيسُ أَدْرَكْنَا نَكَائِثَهَا ... خَرْقَاءَ يَعْتَادُهَا ٱلطُّوفَانُ وَٱلزُّؤُدُ

كَأَنَّهَا حُرَّةُ الْخَدَّيْنِ طَاوِيَةٌ ... بِعَالِجٍ دُونَهَا ٱلْخَلاَتُ وَٱلْعُقَدُ

تَرْمِي الفِجَاجَ بِكَحْلاَوَيْنِ لَمْ تَجِدَا ... رِيحَ الدُّخَانِ وَلَمْ يَأْخُذْهُمَا رَمَدُ

بَاتَتْ بِشَرْقِيِّ يَمْؤُودٍ مُبَاشِرَةً ... دِعْصًا أَرَذَّ عَلَيْهِ فُرَّقٌ عُنُدُ

فِي ظِلِّ مُرْتَجِزٍ تَجْلُو بَوَارِقُهُ ... لِلنَّاظِرَيْنِ رِوَاقاً تَحْتَهُ نَضَدُ
طَوْرَيْنِ طَوْراً يَشُقُّ الأَرْضَ وَابِلُهُ ... بَعْدَ العَزَازِ وَطَوْرًا دِيمَةٌ رَغَدُ
حَتَّى غَدَتْ فِي بَيَاضِ الصُّبْحِ طَيِّبَةً ... رِيحَ الْمَبَاءَةِ تَخْدِي وَالثَّرَى عَمِدُ
لَمَّا رَأَتْ مَا أُلاَقِي مِنْ مُجَمْجَمَةٍ ... هِيَ النَّجِيُّ إِذَا مَا صُحْبَتِي هَجَدُوا
قَامَتْ خُلَيْدَةُ تَنْهَانِي فَقُلْتُ لَهَا ... إِنَّ الْمَنَايَا لِمِيقَاتٍ لَهُ عَدَدُ
وَقُلْتُ مَا لاِمْرِىءٍ مِثْلِي بِأَرْضِكُمُ ... دُونَ الإِمَامِ وَخَيْرِ النَّاسِ مُتَّأَدُ
إِنِّي وَإِيَّاكِ وَالشَّكْوَى الَّتِي قَصَرَتْ ... خَطْوِي وَنَأْيُكِ وَالْوَجْدُ الَّذِي أَجِدُ
كَالمَاءِ وَالظَّالِعُ الصَّدْيَانُ يَطْلُبُهُ ... هُوَ الشِّفَاءُ لَهُ وَالرِّيُّ لَوْ يَرِدُ
إِنَّ الْخِلاَفَةَ مِنْ رَبِّي حَبَاكَ بِهَا ... لَمْ يُصْفِهَا لَكَ إِلاَّ الْوَاحِدُ الصَّمَدُ
القَابِضُ الْبَاسِطُ الْهَادِي لِطَاعَتِهِ ... فِي فِتْنَةِ النَّاسِ إِذْ أَهْوَاؤُهُمْ قِدَدُ
أَمْراً رَضِيتَ لَهُ ثُمَّ اعْتَمَدْتَ لَهُ ... وَاعْلَمْ بِأَنَّ أَمِينَ اللهِ مُعْتَمَدُ
وَاللَّهُ أَخْرَجَ مِنْ عَمْيَاءَ مُظْلِمَةٍ ... بِحَزْمِ أَمْرِكَ وَالآفَاقُ تَجْتَلِدُ
فَأَصْبَحَ الْيَوْمَ فِي دَارٍ مُبَارَكَةٍ ... عِنْدَ الْمَلِيكِ شِهَاباً ضَوْؤُهُ يَقِدُ
وَنَحْنُ كَالنَّجْمِ يَهْوِي مِنْ مَطَالِعِهِ ... وَغُوطَةُ الشَّامِ مِنْ أَعْنَاقِنَا صَدَدُ
نَرْجُو سِجَالاً مِنَ الْمَعْرُوفِ تَنْفَحُهَا ... لِسَائِلِيكَ فَلاَ مَنٌّ وَلاَ حَسَدُ
ضَافِي الْعَطِيَّةِ رَاجِيهِ وَسَائِلُهُ ... سِيَّانِ، أَفْلَحَ مَنْ يُعْطِي وَمَنْ يَعِدُ
أَنْتَ الْحَيَا وَغِيَاثٌ نَسْتَغِيثُ بِهِ ... لَوْ نَسْتَطِيعُ فِدَاكَ الْمَالُ وَالْوَلَدُ
أُزْرَى بِأَمْوَالِنَا قَوْمٌ أَمَرْتَهُمُ ... بِالْعَدْلِ فِينَا فَمَا أَبْقَوْا وَمَا قَصَدُوا
نُعْطِي الزَّكَاةَ فَمَا يَرْضَى خَطِيبُهُمُ ... حَتَّى نُضَاعِفَ أَضْعَافاً لَهَا غُدَدُ
أَمَّا الْفَقِيرُ الَّذِي كَانَتْ حَلُوبَتُهُ ... وُفْقَ الْعِيَالِ فَلَمْ يُتْرَكْ لَهُ سَبَدُ
وَاخْتَلَّ ذُو الْمَالِ وَالْمُثْرُونَ قَدْ بَقِيَتْ ... عَلَى التَّلاَتِلِ مِنْ أَمْوَالِهِمْ عُقَدُ
فَإِنْ رَفَعْتَ بِهِمْ رَأْساً نَعَشْتَهُمُ ... وَإِنْ لَقُوا مِثْلَهَا فِي قَابِلٍ فَسَدُوا

قال الراعي النميري هذه القصيدة في سفارته إلى الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان [1].وذكر خصائله الحميدة وكرمه وجوده وحكمته، وتضمنت القصيدة فضلاً عن ذلك شكوى من عمال الخليفة في أقاليم الدولة وجورهم وظلمهم. وعلى عادة الشعراء في اتباع نهج معين في بناء قصائد المدح فقد ضمّن الشاعر قصيدته بعض اللوحات الفنية؛ وفي محاولة الدراسة تتبع الحضور المكاني في هذه القصيدة، فستعمد إلى تقسيمها إلى لوحات ، دون إغفال ربط كل لوحة فيها ببقية اللوحات التي تشكّل مجتمعة بنية هذا النص الشعري .

اللوحة الأولى :

بَانَ ٱلأُحِبَّةُ بِٱلْعَهْدِ ٱلّـذِي عَهِـدوا	فَلاَ تَمَالُـكَ عَـنْ أرْضٍ لَهَـا عَمَـدُوا
وَرَادَ طَرْفُكَ فِي صَـحْرَاءَ ضَـاحِيَة	فِيهَـا لِعَيْنَيْـكَ وَٱلأظْعَـانُ مُطَّـرِدُ
واسْتَقْبَلَتْ سَـرْبَهُمْ هَيْـفٌ يَمَانِيَـةٌ	هَاجَتْ نِزَاعـاً وَحَـادٍ خَلْفَهُـمْ غَـرِدُ
حَتَّى إِذَا حَالَـتِ ٱلأرْحَـاءُ دُونَهُـمُ	أرْحَاءُ أرْمُلَ حَـارَ ٱلطَّـرفُ أوْ بَعُـدُوا
حَثُّوا ٱلْجِمَالَ وَقَـالُوا إنَّ مَـشْرَبَكُمْ	وَادِي ٱلْمِيَـاهِ وَأَحْـسَاءٌ بِـهِ بُـرُدُ
وَفِي ٱلْخِيَـامِ إِذَا أَلْقَـتْ مَرَاسِـيَهَا	حُورُ ٱلْعُيُونِ لإخْوَانِ ٱلـصِّبَى صَـيدُ [2]

---

(1) عبد الملك بن مروان بن الحكم (٦٨٥ - ٧٠٥م) وهو مؤسس الفرع المرواني في الخلافة الأموية والمؤسس الفعلي لكيان الدولة الأموية القوية.

(2). ديوان الراعي النميري، ص:٨٠. النجّيان: الصديقان الحميمان، يخص كل منهما صاحبه بسّره. الصون: الحفظ. الجدّ: الرزق والحظوة، والحظّ. بان: فارق، وانضح، وانقطع. عمد: قصد. الهيف اليمانية: ريح حارة، وهي الجنوب إذا هبّت بحّر. النزاع: الحنين إلى الأوطان والمراعي. الحادي: راعي الإبل يشدو لها لتسير. حالت: منعت. الأرحاء: قطع من الأرض ترتفع عمّا حولها. أرمل: موضع. وادي المياه: موضع. الأحساء: جمع الحسى وهو سهل من الأرض يستنقع فيه المياه، وماء باليمامة. البرد: جمع بُرْدٍ وهو الماء البارد، أو المخلوط بالثلج. ألقت مراسيها: حلّت، توقفت عن السفر. صُيُدُ: جمع صَيْد وهو الطير أو الحيوان الحلال الممتنع ولامالك له. القيظ: الحرّ الشديد. الومد: الرطوبة البحريّة في الصيف مع سكون الريح . الغناء (هنا): موضع. الرؤد: الضيّق.

تستحوذ اللوحة الأولى على ستة أبيات (الأبيات من ١-٦) وتبدأ بذكر الأحبة وما عاناه الشاعر من فراقهم وابتعادهم عنه رغم أنهم قطعوا العهد والمواثيق على أنفسهم بعدم البعد والفراق، وكيف أن الشاعر لا يتمالك الصبر على فراقهم، ولابد أن يعد العدة ليلحق بهم. وفي ذلك نلمح الحضور المكاني واضحا جليا، لأن الشاعر حرص على إظهار هذا الحضور في شعره عندما ذكر ذلك صراحة بقوله فلا تمالك عن أرض لها عمدوا، ثم يظهر الفضاء المكاني واضحا عندما وصف الصحراء الواسعة التي قطعها الأحبة وكيف أن تلك الصحراء فيها الفضاء المكاني الواسع الذي يمكن أن يمتد بها النظر بعيداً لسعتها وفضائها وانبساطها، وأن في هذا الفضاء المكاني إمكانية الفرح والسرور للنساء اللواتي سافرن مع الأحبة.

ويُلحظ في هذا النص أن صورة المكان لا تفارق خيال الشاعر ، لا سيّما عندما ذكر في البيت الثالث أن تلك الصحراء الواسعة الشاسعة قد يجد فيها الإنسان المصاعب الكثيرة حيث هبت على الركب رياح حارة أججت الشوق إلى الأوطان، ودفعت الإبل لتشتاق إلى مراعيها ، والراعي يشدو من خلفها بترنيماته وتوقيعاته المطربة. ثم يتابع الشاعر صورة المكان عندما أخذ في وصف هضاب أرمل في تلك الصحراء التي منعتهم من رؤية أحبتهم، ثم يحاول الشاعر تفسير ذلك فإما أن يكون نظرهم قد كلّ وعجز وتعب عن رؤية الأحبة بسبب السفر الطويل وما واجههم من مصاعب، وفي ذلك دلالة عن قلق الشاعر وعدم راحته النفسية والعذاب الذي يقاسيه من فراق الأحبة والسفر الطويل لطلبهم. وإما أن الأحبة قد قطعوا المسافات الطويلة وفي ذلك زيادة في القلق من عدم رؤية من يحب بسبب المصاعب التي قد تعترضه لبعد المسافة، ويتابع الشاعر تجلياته في إبراز الفضاء المكاني عندما ذكر أن الأحبة قد دفعوا القافلة للمسير، وأن الأحبة حيث غادروا الأرض بقيت من

بعدهم صحراء جدباء لا ماء فيها ولا خير، وأما الأرض التي يقصدونها فستكون بحلولهم بها وافرة الماء خصبة (وادي المياه) ونلاحظ ذلك من التكرار الواضح لدلالة الري من الماء (وادي المياه) + إحساء: ماء من اليمامة + برد : ماء بارد.

ويتمثل ذلك في قولهم: إن لقاءنا سيكون في وادي المياه حيث سنكرر لقاءنا وفرحنا ومرحنا وشرب المياه الباردة اللذيذة ، ويبدو أن الشاعر وجد راحة نفسية في اسم المكان الذي ذكره وهو وادي المياه حيث أن في الماء الحياة والنضارة وتجدد النشاط.

ويكرر الشاعر الحضور المكاني وصورة المكان في قصيدته عندما وصف وقت الراحة للأحبة حيث تنصب الخيام في تلك الصحراء وتغدو مسرحاً للحب وقضاء الأوقات الجميلة حيث الفرح والسرور ولقاء الأحبة بعضهم بعضا.

ونلاحظ في هذه اللوحة تكراراً واضحاً لمفردات الأرض (أرض، الأرجاء، أرحاء، وادي المياه) وفي ذلك التكرار تأكيد للحضور المكاني في هذه اللوحة الفنية ؛ إذ إن الإكثار من ذكر الأمكنة فيه نوع من تثبيت الأحداث وربطها بأماكنها وكأنه نزوع نفسي يبعد عن رغبة الشاعر في ثبات المحبوبة في مكان واحد أو هو رد فعل يعكس رغبته في الثبات.

اللوحة الثانية (٧-١٦)

كَأنْ بَيْضَ نَعَام فِي مَلاَحِفِهَا   إِذَا ٱجْتَلاَهُنَّ قَيْظٌ لَيْلُهُ وَمِدُ

لَهَا خُصُورٌ وَأعْجَازٌ يَنُوءُ بِهَا   رَمْلُ ٱلْغِنَاءِ وَأعْلَى مَتْنِهَا رُؤُدُ

مِنْ كُلِّ وَاضِحَةِ الذِّفْرَى مُنَعَّمَةٍ   غَرَّاءَ لَمْ يَغْـذُهَا بُـؤْسٌ وَلاَ وَبَـدُ

يَثْنِي مَسَاوِفَهَا غُرْضُوفَ أَرْنَبَةٍ   شَمَّـاءَ مِنْ رَخْصَـةٍ فِي جِيدِهَا أَوَدُ

لَهَا لِثَاثٌ وأَنْيَابٌ مُفَلَّجَةٌ   كَالأُقْحُـوَانِ عَلَى أَطْـرَافِهِ الْبَـرَدُ

يَجْرِي بِهَا الْمِسْكُ وَالْكَافُورُ آوِنَةً   وَالزَّعْفَرَانُ عَلَى لَبَّاتِهَا جَسَدُ

كَأَنَّ رَيْطَةَ جَبَّارٍ إِذَا طُوِيَتْ   بَهْوُ الشَّرَاسِيفِ مِنْهَا حِينَ تَنْخَضِدُ

نِعْمَ الضَّجِيعُ بُعَيْدَ النَّوْمِ يُلْجِئُهَا   إِلَى حَشَاكَ سَقِيطُ اللَّيْلِ وَالثَّأَدُ

كَأَنَّ نَشْوَتَهَا وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ   بَعْدَ العِشَاءِ وَقَدْ مَالَتْ بِهَا الْوُسُدُ

صَهْبَاءُ صَافِيَةٌ أَغْلَى التِّجَارُ بِهَا   مِنْ خَمْرِ عَانَةَ يَطْفُو فَوْقَهَا الزَّبَدُ[(١)]

بدأ هذه اللوحة الفنية بذكر مواصفات الجمال التي تتمتع بها المحبوبة ومن معها من الحسان عندما شبههن وهن في ملاءاتهن ببيض النعام وذلك لنقائه ورقة لونه وجعل صعوبة طبيعة الصحراء سببا في جمال النساء وخاصة عندما يصيبهن العرق بسبب الحر الشديد والرطوبة المزعجة مشبههن وهن في هذه الحالة ببيض النعام عندما يبلله ندى الفجر بعد ليل حار وقاس فنرى من خلال ذلك التشبيه أن صورة المكان لا تفارق خيال الشاعر ونرى ذلك واضحا وجلياً عندما

[(١)]. ديوان الراعي النميري. ص: ٨١-٨٢-٨٣. القيظ: الحّر الشديد. الومد: الرطوبة البحرية في الصيف مع سكون الريح. الغناء: موضع. الرؤد: الضيّق. الذِّفرى: العظم الشاخص خلف الأذن. الغرّاء: شجرة صدق وزهرتها شديدة البياض، طيّبة الريح. ومؤنّث الأغرّ: الشريف، الأبيض. الوبد: الفقر، وسوء الحال من قلة المال وكثرة العيال. المساوف: جمع المساف وهو الأنف لأنه يساف به أي يشمُّ به. الغرضوف: كل عظم ليّن. الأرنبة: طرف الأنف. شمّاء: ذات إنفة وتكبّر. الرَّخصة: الناعمة. الأود: التثنّي. الأنياب المفلّجة: فيما بينها تباعد خفيف مستحسن. البرد: حَبٌ متجّمد يهطل في الشتاء القارس. الزعفران: نبت يُصبغ به. الجسد: الدم اليابس. اللبّات: جمع اللبة وهي موضع القلادة من الصدر. الريطة: كل مُلاءة ذات قطعة واحدة. الشراسيف: جمع شرسوف وهو غضروف معلّق بكل ضلع . البهو: جوف الصدر. تخضد: تصاب بوجع لا يبلغ أن يكون كسراً. الضجيع: المضاجع. السقيط: البَرَد أو الجليد. الثأد: الندى. التجار: جمع تاجر وهو بائع الخمر والذي يبيع ويشتري عموماً. عانة: بلدة على الفرات تنسب إليها الخمرة العانيّة.

يذكر الشاعر مواصفات الجمال للنساء عند العرب منها ضخامة الأعجاز وضيق الخصور والأكتاف وضخامة الأوراك فشبه أعجار النساء لضخامتها برمال الفناء.

ومن صفاتهن الإباء وهن ذوات أنوف مرتفعة يتمتعن بالنعومة، تتلوى رقابهن دلالاً وتيهاً وشعوراً بالجمال وعزة النفس، ثم يعود الفضاء المكاني ليسيطر على مخيلة الشاعرعندما يصف النساء الحسناوات وما يتمتعن به من عناصر الجمال، فذكر أن لهن أسناناً متباعدة حسنة بيضاء مزروعة في لثات هطلت عليها حبات البرد البيضاء وذلك لتكتمل صورة البهاء والجمال والأنوثة والجاذبية لتلك النساء.

ثم يصف الشاعر مدى عناية تلك النساء بجمالهن وروائحهن العطرة؛ فقال إن تلك النساء تجري روائح المسك والكافور والطيب من صوبهن وصدورهن مضمّخة بالزعفران من موفور عافيتهن، ثم يصف رقة وأنوثة تلك النساء الحسناوات فيذكر أن أضلاعهن لرقتها ولينها كأنها (ريطة) مطوية ناعمة "والريطة هي كل ملاءة ذات قطعة واحدة" ثم يتابع الشاعر وصف أنوثة وجاذبية تلك الحسناوات بأن كل واحدة منهن هي نعم المضاجع تضمك إليها وكأن البرد والندى يجعلانها تلجأ بشدة إلى صدرك، فيما يمنحه مكانه الخاص – حضنه الدافئ – لا تستطيع الصحراء على رحابتها أن تمنحه ذلك فقيمة المكان هنا قيمة نفسية.

ثم يتابع الشاعر وصف علاقته بهذه المرأة فيقول كأن فرحتها ولذتها خمرة صافية في هذا الليل الشديد السواد لا سيما بعد العشاء والوسائد قد مالت وتغير ترتيبها.

ويعود الشاعر لذكر الفضاء المكاني عندما وصف نشوة النساء عند لقاء الأحبة بالخمرة الصافية غالية الثمن التي صُنِعت في بلدة عانة وقد مزجت بالماء فطفا فوقها الزبد الأبيض.

اللوحة الثالثة ١٧-٢٩

لَوْلاَ الْمَخَاوِفُ وَالأوْصَابُ قَدْ قَطَعَتْ ... عُرْضَ الْفَلاَةِ بِنَا الْمَهْرِيَّةُ الْوُخُدُ
فِي كُلِّ غَبْرَاءَ مَخْشِيٍّ مَتَالِفُهَا ... جَدَّاءَ لَيْسَ بِهَا عِدٌّ وَلاَ ثَمَدُ
تُمْسِي الرِّيَاحُ بِهَا حَسْرَى وَيَتْبَعُهَا ... سُرَادِقٌ لَيْسَ فِي أَطْرَافِهِ عَمَدُ
بَصْبَاصَةُ الْخِمْسِ فِي زَوْرَاءَ مَهْلَكَةٍ ... يَهْدِي الأَدِلاَّءَ فِيهَا كَوْكَبٌ وَحَدُ
كَلَّفْتُ مَجْهُولَهَا نُوقاً يَمَانِيَةً ... إِذَا الْحُدَاةُ عَلَى أَكْسَائِهَا حَفَدُوا
حُسْبَ الجَمَاجِمِ أَشْبَاهًا مُذَكَّرَةً ... كَأَنَّهَا دُمُكٌ شِيزِيَّةٌ جُدُدُ
قَامَ السُّقَاةُ فَنَاطُوهَا إِلَى خُشُبٍ ... عَلَى كُبَابٍ وَحَوْمٌ خَامِسٌ يَرِدُ
ذَوُو جَآجِيءَ مُبْتَلٌّ مَآزِرُهُمْ ... بَيْنَ الْمَرَافِقِ فِي أَيْدِيهِمُ حَرَدُ
أَوْ رَعْلَةٌ مِنْ قَطَا فَيْحَانَ حَلأَهَا ... عَنْ مَاءِ يَثْبِرَةَ الشُّبَّاكُ وَالرَّصَدُ
تَنْجُو بِهِنَّ مِنَ الْكُدْرِيِّ جَانِيَةٌ ... بِالرَّوْضِ رَوْضِ عَمَايَاتٍ لَهَا وَلَدُ
لَمَّا تَخَلَّسَ أَنْفَاساً قَرَائِنُهَا ... مِنْ غمرِ سَلْمَى دَعَاهَا تَوْءَمٌ قَرِدُ
تَهْوِي لَهُ بِشَعِيبٍ غَيْرِ مُعْتَصِمَةٍ ... مُنْغَلَّةٍ دُونَهَا الأَحْشَاءُ وَالْكَبِدُ

تِيــهٌ نَفَــانِفُ لاَ بَحْــرٌ وَلاَ بَلَــدُ   دُونَ السَّمَاءِ وَفَوْقَ الأَرْضِ مَــسْلَكُهَا[1]

في هذه اللوحة يتعرض الشاعر لذكر الإبل وقدرتها على قطع المسافات الطويلة واجتياز الصحاري الواسعة، ويظهر في هذه اللوحة سيطرة الفضاء المكاني على الشاعر عندما ذكر الصحراء وحبه لخوض غمار تلك الصحراء بوساطة الإبل المدربة الموصوفة بقدرتها على قطع الفيافي للّحاق بالحسناوات، ولكن الذي يمنعه ذلك خوف الأمراض والمهالك التي قد يتعرض لها حيث أن هذه الصحراء شديدة المخاطر وموصوفة بكثرة إهلاك كثير من الناس الذين يجتازونها لأنها شحيحة الماء ليست فيها نبع أو حياة.

ونلاحظ هنا حديثاً غريباً عن مخاوف الخوض في الصحراء، فالشاعر يخشى على النوق من التلف والمرض، ولذلك لا يرسلها على سجيتُها لتقطع الصحراء، ويصف الصحراء بثلاث

---

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص:٨٣-٨٤- ٨٥. الأوصاب: جمع الوَصَب وهو المرض. المهريّة: ناقة منسوبة إلى حي مهرة بن حيدان. الوخد: سعة في خطو الإبل. الغبراء: الأرض الكثيرة الشجر. الجداء: التي لا ماء فيها. العدُّ: ما نبع مــن الأرض وقيل هو الماء القديم الذي ينتزح . الثمد: الماء القليل. حسرى: جمع حسير وهو المتلهّف. السرادق: الذي يمد فوق صــحن البيت. بعير بصباص: ضامر. الخمس: من أظماء الإبل وهو أن ترد الإبل اليوم الخامس. الزوراء: البئر البعيدة. والبعيدة من الأراضي. الكوكب الوحد: يريد به كوكب الجدي لأنه وحده منفرد. الحداة: جمع حادي وهو الذي يسوق الإبل. حفدوا نشطوا في عملهم وأسرعوا. الأكساء: جمع كُسْي وهو مؤخر العجزه. الحسب: جمع الأحسب وهو الذي أبيضت جلدته من داء ففسدت شعرته، فصار أحمر وأبيض، يكون ذلك في الناس والإبل. الدُمك: جمع الدموك وهي صفة للبكرة الصلبة ، ســريعة الفتــل. الشيزى: خشب الأبنوس. كباب: جبل. الحوم: القطيع الضخم من الإبل. الجاجئ: جمع جؤجؤ وهو الصدر. المــآزر: جمــع مئزر وإزار وهو الملحفة التي كانوا يلبسونها على أوساطهم. الحرد: داء يصيب قوائم الإبل أو أياديها، يجعلها تخبط بها خبطاً. الرعلة: النعامة. فيحان ويثبرة: موضعان. الشّباك: شبكة الصيد في البرّ والماء. الرصد: الراصدون. الكدريّ: طين الحوض أو ما علاه من طحلب. الجانية: المذنبة أو من جمعت الثمار. عمايات: جمع عماية وهو جبل (يثنى ويجمع في الشعر). تخلس: استلب أخذ في مخاتلة. القرد: كثير القردان. الشعيب: المزادة، وهنا يعني حوصلتها. غير معصمة: غير مربوطة بعصام وهنا يعني أنها فارغة. المنغلة والمغتلة: العطشى. التيه: المفازه والصحراء. نفانف الدار والكبد: نواحيهما.

صفات (فلاة، غبراء، حداء)، وهذا التكرار السلبي كفيلٌ بأن ينقل إليها مقدار القوة المطلوبة لخوض مثل هذه المفاوز.

ويسيطر الفضاء المكاني على عقل الشاعر عندما تخيل تلك الصحراء القاحلة وهي تثير الرياح والغبار وتتبعها الغيوم كأنها سرادق بغير أعمدة في زواياها ثم يذكر أن هذه الأرض القاحلة تحتاج لقطعها إلى إبل ضامرة تعودت على الظمأ لأن المسافات بعيدة ولا توجد أية دلائل تهدي المسافر فيها أو الرعيان عدا كوكب الجدي ويذكر أنه قد أعدّ العدة لمجاهل هذه الأرض الصحراوية من تلك العدة إبلاً مباركة جلس الرعيان فوق أعجازها وحثوها على المسير، وأن هذه الإبل خبيرة مجربة صارت حسباً لوفرة تجاربها تكاد تكون كالذكور القوية أو كالبكرات الصلبة المصنوعة من خشب الأبانوس القوي ويتابع الشاعر تخيله للفضاء المكاني عندما قال أن هذه البكرات القوية الصلبة من خشب الأبانوس علقها السقاة بأخشاب عالية كأنها الجبل بينما ينتظر دورانها قطيع ضخم من الإبل الذي رعى أربعة أيام وهو يرد الماء في اليوم الخامس، ثم يتعرض الشاعر لأوصاف السقاة بأن صدورهم واسعة وثيابهم مبتلة وفي أيديهم جَهْدٌ وإعياء بسبب كثرة ما استخرجوا من الماء لسقاية الإبل.

ويعود الشاعر لتصور الفضاء المكاني عندما شبه الناقة في سرعتها وقدرتها على المسير كنعامة من طيور فيحان عند ماء يثبرة وقد نصب الصيادون شباكهم قرب الماء للقنص.

وأن هذه النعامة لها ولد وقد استطاعت النجاة مما حيك لها حول حوض الماء من شباك الراصدين وطين الحوض أو طحالبه لتعود إلى ولدها وأنه بذات الوقت الذي سرقت فيه مثيلاتها أنفاسهن لشدة العدو في موضع "غمر سلمى"حين دعاها إليه توأم مصابٌ بالقردان.

فإن هذه النعامة انحدرت نحو فراخها جائعة عطشى لم تملأ حوصلتها بما يروي غليل حشاها أو شبع جوع كبدها.

وشبه هذه النعامة وهي مسرعة في نواحي الصحراء وكأنها تطير فوق الأرض ليست في بر ولا بحر ولا سماء، ونلاحظ أن الغاية الواضحة في هذا المشهد تبيان درجة التحمل التي بذلتها النوق في سبيل قطع المفاوز، ونلاحظ تكرار الصفات السلبية للصحراء مرة أخرى (زوراء – مهلكة – مجهولة – تيه نفانف).

اللوحة الفنية الرابعة (٣٠-٣٣):

تَطَاوَلَ اللَّيْلُ مِنْ هَمٍّ تَضَيَّفَنِي	دُونَ ٱلأَصَارِمِ لَمْ يَشْعُرْ بِهِ أَحَدُ
إِلاَّ نَجِيَّةَ آرَابٍ تُقَلِّبُنِي	كَمَا تَقَلَّبَ فِي قُرْمُوصِهِ الصَّرِدُ
مِنْ أَمْرِ ذِي بَدَوَاتٍ لاَ تَزَالُ لَهُ	بَزْلاَءُ يَعْيَا بِهَا الْجَثَّامَةُ اللُّبَدُ
وَعَيْنِ مُضْطَمِرِ الْكَشْحَيْنِ أَرَّقَهُ	هَمٌّ غَرِيبٌ وَنَاوِي حَاجَةٍ أَفِدُ[١]

يتحدث الشاعر في هذه اللوحة عن الضيق والألم الذي يعانيه وأن الليل قد طال مداه وسبب له الهم الثقيل الذي حلّ ضيفاً عليه وحده ولم يشعر به غيره من الجماعة وفي هذا إشارة إلى أنه كان زعيماً لقومه يهتم بأمورهم ويسعى لمطالبهم ثم يذكر أن ما أهمه وأقلقه حاجات تركته يتقلب يمنه ويسرة كما يتقلب المقرور طلباً للدفء، وإن تلك الحاجات تستحق منه كل هذا الاهتمام، وهي لا

---

(١). ديوان الراعي النميري ، ص :٨٥. الأصارم: جمع صرم وهو الجماعة. الآراب: جمع أرب وهي الحاجة. القرموص: حفرة يأوي إليها الصيّاد لتخفية أو المقرور ليدفأ . الصرد: الذي أصابه البرد. ذو بدوات: صاحب آراء تبدو له، فيحسن أنتقاء أجودها. البزلاء: الرأي الجيد. الجثّامة: كثير الجثوم قليل الانتقال. اللبد: الملازم لموضعه. مضطمر: منضمٌ، الكشح: ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلف. الأفد: المسرع والمبطئ (من الأضداد).

تصدر إلا من رجل حازم صاحب رأي سديد ولا يقدر على المطالبة بها البليد الخامل الذي لا يعرف الأسفار والانتقال من بلد إلى آخر ثم يصف الحال التي وصل إليها بسبب الهم والغم من أجل قضاء الحاجات بأنه أصبح ضامر الخاصرتين أقلقه الهم والحزن.

نلاحظ في هذه اللوحة مقدمة لكثرة الآلام التي تحاصر الشاعر ولا يجد لها دواءً شافياً ليخلص من هذه المقدمة إلى أن الممدوح وهو الكفيل بشفائه من آلامه وما يعتريه من قلق وفي هذا المقطع اختار الشاعر مكاناً (القرموص) ذا دلالات نفسية مؤلمة والمكان يبدو غريباً على اللوحة الصحراوية في القصيدة ولكن الغاية من اختياره توظيفه في التعبير عن الألم والقلق.

(اللوحة الفنية الخامسة ٣٤-٤١):

وَنَاقَةٍ مِنْ عِتَاقِ ٱلنُّوقِ نَاجِيَةٍ ... حَرْفٍ تَبَاعَدَ مِنْهَا ٱلزَّوْرُ وَٱلْعَضُدُ

ثَبْجَاءَ دَفْوَاءَ مَبْنِيٌّ مَرَافِقُهَا ... على خَصِيرَيْنِ فِي دَفَّيْهِمَا جُدَدُ

مَقَّاءَ مَفْتُوقَةِ ٱلْإِبْطَيْنِ مَاهِرَةٍ ... بِالسَّوْمِ نَاطَ يَدَيْهَا حَارِكٌ سَنَدُ

يَنْجُو بِهَا عُنُقٌ صَعْلٌ وَتُلْحِقُهَا ... رِجْلاً أصَكَّ خِدَبٌّ فَوْقَهُ لَبِدُ

تُضْحِي إِذَا ٱلْعِيسُ أدْرَكْنَا نَكَائِثَهَا ... خَرْقَاءَ يَعْتَادُهَا ٱلطُّوفَانُ وَٱلزُّوُدُ

كَأَنَّهَا حُرَّةُ ٱلْخَدَّيْنِ طَاوِيَةٌ ... بِعَالِجٍ دُونَهَا ٱلْخَلاَتُ وَٱلْعُقَدُ

تَرْمِي الفِجَاجَ بِكَحْلاَوَيْنِ لَمْ تَجِدَا ... رِيحَ الدُّخَانِ ولَمْ يَأخُذْهُمَا رَمَدُ

بَاتَتْ بِشَرَقِيِّ يَمْؤُودٍ مُبَاشِرَةً   دِعْصًا أَرَذَّ عَلَيْهِ فُرَّقٌ عُنُدُ[١]

في هذه اللوحة يتحدث الشاعر عن أوصاف الناقة التي حملته لتبلغه الوصول إلى قضاء حاجاته فذكر أنها ناقة كريمة نجيبة ضخمة اعتادت كثرة الأسفار ولها صدر عريض وهذه الأوصاف من أجود أوصاف الناقة التي تعارف عليها العرب ثم ذكر أنها عريضة الصدر طويلة العنق جانباها نحيلان بَنَت مرافقها فوقهما وهي طويلة ومتباعد ما بين ساقيها ويديها ماهرة بالجري أو بالرعي ولها صدر قوي ضخم ويتقدم هذه الناقة عنق طويل وهي تشبه الجمل في الصلابة والقوة وهي سريعة جداً ولسرعتها يبدو عليها أن الموت والفزع يمكن أن يزوراها في كل لحظة ويتابع وصف ناقته بأنها ضامرة يبدو عليها الجوع ثم يسيطر فضاء المكان على مخيلة الشاعر عندما وصف ناقته بأنها تسير في أرض رملية بعيدة عن السكن والقرى وأن هذه الناقة لها قدرة فائقة على رؤية الأشياء من بُعْد لأنها تتمتع بعينين كحلاوين لم تصابا برمد ولم يعكرهما الدخان فهما ثاقبتان قويتان تنظر بهما إلى الفضاء المكاني الواسع والطرق البعيدة ثم يتابع وصف صورة المكان فيذكر

---

(١). ديوان الراعي النميري، ص: ٨٦ – ٨٧. حرف: ضخمة، كثيرة الأسفار. الزور: الصدر. العضد: ما بين المرفق إلى الكتف. ثبجاء: عريضة الثبج؛ وهو ما بين الكاهل إلى الظهر. دفواء: ناقة طويلة العنق. الحصير: الجنب، أو عرق يمتد معترضا على جنب الدابة إلى ناحية بطنها. الدف: الجنب من كل شيء، أو صفحته. الجدد: جمع الجُدَّة وهي العلامة أو الخطة في ظهر الحمار تخالف لونه. المقّاء: الواسعة أصول الفخذين، الطويلة. السوم: الرعي أو سرعة المرّ مع قصد الصوب في السير. ناط: علّق. الحارك: أعلى الكاهل. السند: ما قابلك من الجبل. الصعل: الطويل. الأصكّ: مضطرب الركبتين والعرقوبين. الخدب: الجمل الشديد الصلب. اللبد: من لا يبرح منزله ولا يطلب معاشاً. النكائث: جمع نكيثة وهي أقصى المجهود. الخرقاء من النوق: التي لا تتعاهد مواضع قوائمها. الطوفان: الموت الجارف. الزؤد: الفزع. الطاوية: التي لم تأكل شيئا. العالج: ما تراكم من الرمل ودخل بعضه في بعض. الخلات: جمع خلّة وهي الرمال المنفردة. العقد: جمع العقدة وهي الضيعة. الفجاج: جمع الفجّ وهو الطريق الواسع بين جبلين، وقيل ما انخفض من الطرق. الرمد: مرض يصيب العيون. يمؤود: اسم ماء لبني مرّة واشجع. الدعص: الكثيب من الرمل. أرذّ: سال. الفرّق: جمع فارق وهي السحابة المنفردة عن السحاب. عند: جمع عنود وهي السحابة كثيرة المطر.

أن هذه الناقة قد نامت إلى الشرق من ماء يمؤود حتى بدت كتلة رملية سال عليها الماء المنهمر من سحابة منفردة كثيرة المطر وذلك لكثرة ما سال من عرقها على جسمها.

اللوحة الفنية السادسة (٤٢-٤٤):

فِـــي ظِـــلِّ مُرْتَجِــزٍ تَجْلُـــو بَوَارِقُــهُ   لِلنَّـــاظِرَيْنِ رِوَاقـــاً تَحْتَـــهُ نَـــضَدُ
طَوْرَيْنِ طَوْراً يَـــشُقُّ الأَرْضَ وابِلُـــهُ   بَعْـــدَ العَـــزَازِ وَطَـــوْراً دِيمَـــةٌ رَغَـــدُ
حَتَّى غَدَتْ فِي بَيَاضِ الصُّبْحِ طَيِّبَـــةً   رِيحَ المَبَاءَةِ تَخْدِي والثَّـــرَى عَمِـــدُ[1]

يصف الشاعر الخير الذي رافق تلك الأمطار، فذكر أن ناقته باتت تحت سماء مرعدة يظهر لمعان برقها للناس منزلاً مرتباً فيه متاع منضد دلالة على غنى أصحابه، ثم يبين الشاعر أن السماء أرسلت مطرها على دفعتين؛ مرة غزيراً شق الأرض بعدما كانت صلبة قاسية ومرة يدوم واسعاً طيباً هنيئاً. وفي ذلك يستذكر صورة المكان الذي لا يغيب عن خاطره في هذه القصيدة وخاصة عندما ذكر أن الأرض صارت طيبة مع تباشير الصباح عندما كانت الريح ناعمة كريح البيت المسرعة والتراب قد روي من ماء المطر، وفي ذلك إشارة إلى ارتياح نفسية الشاعر بوجود فضاء المكان الذي يبشر بالخير والموسم الطيب الذي فيه حياة للناس والحيوانات على حد سواء.

نرى في هذه اللوحة مشهداً جديداً للناقة ولكن الجديد حقاً هو تغيّر الجو العام للمكان إذ تظهر هنا الأمطار والبرق والرعد والأرض المروية ويظهر أن كل شيء في هذا المشهد يخالف المشاهد السابقة الدالة على جفاف الصحراء ولعلّ سر ذلك أنه الآن يقصد الممدوح ويهنئ النفس

---

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص:٨٧. المرتجز: الرعد إذا صات. الرواق: (بكر الراء وضمها) مقدّم البيت، النضد: ما نضد من متاع. الوابل: المطر الغزير. العزاز: الأرض الصلبة. الديمة: المطر الدائم . الرغد: الواسعة الطيبة. المباءة: المنزل. تخدي: تسرع نوع من سير الإبل والجياد. عمد: شديد الإبتلال.

بخيره قبل الوصول إليه، ولذلك في الأبيات ٤٨-٤٩ يشبه نفسه بالظامئ الذي لا رواء له إلا عند الممدوح الذي يشبه الماء.

اللوحة الفنية السابعة (٤٥-٤٩):

لَمَّا رَأَتْ مَا أُلَاقِـي مِـنْ مُجَمْجَمَـةٍ	هِيَ النَّجِيُّ إِذَا مَـا صُحْبَتِي هَجَـدُوا
قَامَتْ خُلَيْـدَةُ تَنْهَـانِي فَقُلْـتُ لَهَـا	إِنَّ الْمَنَايَـا كَمِيقَـاتٍ لَـهُ عَـدَدُ
وقُلْتُ مَا لامْـرِىءٍ مِثْلِـي بِأَرْضِـكُمُ	دُونَ الإِمَـامِ وَخَيْـرِ النَّـاسِ مُتَّـأَدُ
إِنّي وَإِيَّاكِ والشَّكْوَى الَّتِـي قَصُرَتْ	خَطْوِي وَنَأْيُـكِ والْوَجْـدُ الَّـذِي أَجِـدُ
كالمَـاءِ والظَّـالِعُ الصَّدْيَانُ يَطْلُبُـهُ	هُوَ الشِّفَاءُ لَـهُ والـرِّيُّ لَـوْ يَـرِدُ[1]

في هذه اللوحة يصف الشاعر الحديث الذي دار بينه وبين ناقته عندما كانت تناجيه بصوت منخفض ثم الحوار الذي دار بينه وبين ابنته خليدة عندما أرادت أن تمنعه خوفاً عليه من الرحلة فأجابها أن الموت محدود لوقت معدود وإن مثلي لا يتأخر عن طرق باب الإمام الذي هو خير الناس في هذه الأرض ثم يعود إلى خطاب محبوبته عندما ذكر بعدها عنه وشوقه إليها وما يشكوه من سوء الحال الذي منعه من كف قدمه عن المسير إليها ثم وصف نفسه ومحبوبته كالماء والعطشان الذي يطلب الماء ويحتاج إليه وهو شفاؤه وريُّهُ ولكن هيهات لو يستطيع الوصول إليه.

وفي ذلك إشارة إلى مدح الخليفة حيث أن فيه كل الصفات الإيجابية للماء في مقابل جفاف الصحراء (ماء – ري – السجال – الحيا – الغيث).

اللوحة الفنية الثامنة (٥٠ – ٥٨):

[1]. ديوان الراعي النميري، ص: ٨٧– ٨٨. المجمجمة: التي لا تبين كلامها. النجي: من تبوح لها بالسر، تناجيه وحده. هجدوا: ناموا. الميقات: المقدار من الدهر قدر فيه عمل من الأعمال. العدد: المعدود. متـأد: استمهال وتأني. النأي: البعد. الوجد: المعاناة في الحب. الظالع: الضعيف. الصديان: العطشان.

إنَّ الْخِلافَةَ مِنْ رَبِّـي حَبَـاكَ بِهَـا   لَمْ يُـصفِها لَـكَ إلاَّ الْوَاحِـدُ الـصَّمَدُ
القَابِضُ الْباسِـطُ الْهَـادِي لِطَاعَتِـهِ   فِي فِتْنَةِ النَّـاسِ إذْ أهْـوَاؤُهُمْ قِـدَدُ
أمْراً رَضِيتَ لَـهُ ثُـمَّ اعتَمَـدْتَ لَـهُ   وَاْعلَـمْ بِـأَنَّ أمِـينَ اللهِ مُعْتَمَـدُ
واللّهُ أخْرَجَ مِـنْ عَمْيَـاءَ مُظْلِمَـةٍ   بِحَـزْمِ أمْـرِكَ وَالآفَـاقُ تَجْتَلِـدُ
فَأَصْـبَحَ الْيَـوْمَ فِـي دَارٍ مُبَارَكَـةٍ   عِنْـدَ الْمَلِيـكِ شِـهَاباً ضَـوْؤُهُ يَقِـدُ
ونحنُ كالنّجمِ يهـوِي مِـنْ مطالعـهِ   وَغُوطَةُ الشَّامِ مِـنْ أعْنَاقِنَـا صَـدَدُ
نَرْجُو سِجَالاً مِنَ الْمَعْـرُوفِ تَنْفَحُهَـا   لِـسَائِلِيكَ فَـلاَ مَـنٌّ وَلاَ حَـسَدُ
ضَـافِي الْعَطِيَّـةِ رَاجِيـهِ وَسَـائِلُهُ   سِيَّان، أفْلَحَ مَـنْ يُعْطِـي وَمَـنْ يَعِـدُ
أنْتَ الْحَيَـا وَغِيَـاثٌ نَـسْتَغِيثُ بِـهِ   لَوْ نَـسْتَطِيعُ فَـدَاكَ الْمَـالُ والْوَلَـدُ[1]

في هذه اللوحة يتحدث الشاعر عن خلافة عبد الملك بن مروان ويذكر أن الخليفة لم يكن لأحد فضل عليه في حصوله على هذا المقام العظيم سوى الله عز وجل، فهو الذي أعطاه الخلافة واستخلصها له.

ويثني على الخليفة أنه عارف بأحوال الناس ومعاناتهم ، فهو يبسط عطاياه للذين يستحقونها ويقبضها عمن لا يستحقها، ومن صفاته أنه رجل مؤمن يدعو لطاعة الله عز وجل في الوقت الذي تتفرق فيه أهواء الناس ويزداد افتتناهم بأمور الدنيا. ويواصل الشاعر مدحه للخليفة بأنه قد كان أهلاً للخلافة وإن من يتولى هذا الأمر لا بد أن يكون مقصوداً ليأتيه الناس ليرفع عنهم الظلم، ثم يخاطب

---

[1]. ديوان الراعي النميري. ص:٨٨– ٩٨. أصفاها: استخلصها، جعلها خالصة، القدد: جمع القدّة وهي الفرقة من الناس هوى كل واحد منها على حدة، رضيت له: كنت له أهلاً. المعتمد: المقصود، العمياء: الغواية واللجاجة في الباطل. تجتلد: تتضارب بالسيوف، يقد: يشتعل كالنار، الصدد: المقابلة والقرب تقول "داري صدد داره" أي قبالتها وقربها، السجال: جمع السجل وهي الدلو العظيمة المملوءة. تنفحها: تعطيها، الحيا: المطر والخصب وكذلك الغيث.

الخليفة قائلاً لقد جاء بك الله عز وجل إلينا ليخرجنا من الغواية المظلمة ولينهي بحزمك صراع القوي والبغي ثم يعود الشاعر لصورة المكان، فذكر أننا أصبحنا اليوم في دار عز، وصرت أيها الخليفة كشهاب يتوقد أبداً، وصار الناس يقصدونك كما يقصد الحجاج بيت الله الحرام، وكأن الناس شهب تهوي من مكانها، وصارت غوطة دمشق -مكان سكن الخليفة- مقصداً للناس لا يستغنون عنها، ثم يذكر أن من صفات الخليفة الكريمة أنهم يطلبون منه الخير العميم فيقدمها لهم برضى وطيب نفس لكل سائل دون أن يتبعها بالمن والأذى، وهو يجزل العطاء حيث أن عطاياه وفيرة. لا فرق بين من يرجو عطاءه ومن يسأله عطاء، وقد نجح المحسن والسائل، وتحقق الوعد الذي قطعه على نفسه، ثم يثني على الخليفة بقوله أنت الخصب والعطاء والخير الذي نلجأ إليه، فإن احتاج الأمر فديناك بالمال والولد.

اللوحة الفنية التاسعة (٥٩-٦٣):

أُزْرَى بِأَمْوَالِنَا قَومٌ أَمَرْتَهُمُ ... بِالْعَدْلِ فِينَا فَمَا أَبْقَوْا وَمَا قَصَدُوا
نُعْطِي الزَّكَاةَ فما يَرْضَى خَطِيبُهُمُ ... حَتَّى نُضَاعِفَ أَضْعَافاً لَهَا عُدَدُ
أمَّا الْفَقِيرُ الَّذِي كَانَتْ حَلُوبَتُهُ ... وُفْقَ الْعِيَالِ فَلَمْ يُتْرَكْ لَهُ سَبَدُ
واخْتَلَّ ذُو الْمَالِ والْمُثْرُونَ قَدْ بَقِيَتْ ... عَلَى التَّلاتِلِ مِنْ أَمْوَالِهِمْ عُقَدُ

فَــإِنْ رَفَعْــتَ بِهِــمْ رَأسَــا نَعَــشْتَهُمُ وَإِنْ لَقُوا مِثْلَهَا فِــي قَابِــلٍ فَــسَدُوا[١]

في هذه اللوحة يتظلم الشاعر إلى الخليفة من جباة الزكاة الذين عينتهم الدولة، ويذكر للخليفة أن هؤلاء الجباة قد تهاونوا بأموالنا وأرزاقنا، وإن هؤلاء الذين عينتهم ليعدلوا في معاملتنا فما عدولا وجاروا في معاملتهم حيث أننا نقدم ما علينا من حق الزكاة، ولكن الجباة لا يرضون بذلك، بل يطلبون منا أن نضاعفها ونلحق بها إضافات أخرى حتى أن الفقير الذي كان يملك مالاً على قدر حاجته وحاجة عياله أخذوا منه الزكاة ولم يبق له شيء يعيش به حتى أن صاحب المال قد ضج من معاملة هؤلاء، ولكن أصحاب الأموال رغم ظلم الجباة وتعديهم بقيت لهم ضياعهم وعقاراتهم. ثم يحذر الخليفة من عواقب فساد الجباة وعمال الدولة، فيذكر الخليفة ويطلب منه رفع الظلم عن المظلومين وإن استمرت الحال إلى العام القادم من الظلم والفساد وتعدي الجباة فسدت الرعية وثارت تطالب بحقها من هؤلاء الظُلاّم.

ومن الواضح أن هناك شكلين للمكان عند الشاعر:

سلبي – صحراء جافة

إيجابي – أرض مروية.

---

[١]. ديوان الراعي النميري .ص٨٩-٩٠. أزرى: عاب ، وتهاون. القصد: ضدّ الإفراط. الغدد: جمع غدة وهي كــل عقدة في الجسد أطاف بها شحم. الحلوبة: المحلوبة وهي الناقة أو الشاة التي تحلب. وفق العيال: بقدر حاجتهم. السَّبد: الشعر أو الوبر. وما له سبد: أي فقير لا يملك ذا شعر ولا ذا وبر أي غنماً وإبلاً. اختل إليــه: احتــاج. التلاتل: الشدائد. العقد: جمع العقدة وهي الضيعة ،والعقار الذي اعتقده صاحبه ملكاً له. قابل: العــام المقبــل. نعشتهم: جبرتهم بعد فقر.

ولم يرد الشكل الإيجابي للمكان إلا في ثلاثة مواضع من القصيدة:

١. الموضع الذي تقصده إبل المحبوبة ففيه (وادي المياه).

٢. الموضع الذي يسبق ظهور الممدوح (إيذاناً بخيره).

٣. موضع المدح حيث يقترن الممدوح (بالماء).

أما ما خلا ذلك من مواضع فتبدو فيها الصحراء جافة قاتلة مهلكة والذي يبدو أن الموقف النفسي هو الذي يمنح الفضاء المكاني صفة الإيجابية فيحضر فيه الماء أو يسلبه الخير فيحرمه الرواء فيكون جافاً لا مياه فيه، والواضح أن الحركة النفسية للصور تتحرك في اتجاهين:

جاف – روي   رمال – أرض خصيبة

٣- القصيدة العينية: عَادَ الهُمُومُ وَمَاَ يَدْرِي الْخَلِيُّ بِهَا

عَادَ الهُمُومُ وَمَاَ يَدْرِي الْخَلِيُّ بِهَا ... وَٱسْتَوْرَدَتْنِي كَمَا يُسْتَوْرَدُ ٱلشَّرَعُ

فَبِتُّ أَنْجُو بِهَا نَفْساً تُكَلِّفُنِي ... مَا لاَ يَهُمُّ بِهِ الْجَثَّامَةُ ٱلْوَرَعُ

وَلَوْمِ عَاذِلَةٍ بَاتَتْ تُوَرِّقُنِي ... حَرَّى الْمَلاَمَةِ مَا تُبْقِي وَمَا تَدَعُ

لَمَّا رَأَتْنِيَ أَقْرَرْتُ اللِّسَانَ لَهَا ... قَالَتْ أَطِعْنِيَ والْمَتْبُوعُ مُتَّبَعُ

أَخْشَى عَلَيْكَ حِبَالَ المَوْتِ رَاصِدَةً ... بِكُلِّ مَوْرِدَةٍ يُرْجَى بِهَا الطَّمَعُ

فَقُلْتُ: لَنْ يَعْجِلَ المِقْدَارُ عُدَّتَهُ ... وَلَنْ يُبَاعِدَهُ الإِشْفَاقُ وَٱلْهَلَعُ

فَهَلْ عَلِمْتِ من ٱلأقوامِ مِنْ أَحَدٍ ... عَلَى ٱلْحَدِيثِ ٱلَّذي بِٱلْغَيْبِ يَطَّلِعُ

وللمنيَّةِ أسبَابٌ تقرِّبُهَا ... كما تَقَرَّبَ لِلْوحشيَّةِ الذُّرُعُ

وَقَدْ أَرَى صَفْحَةَ ٱلْوَحْشِيِّ يُخْطِئُهَا ... نَبْلُ الرُّمَاةِ فَيَنْجُو ٱلآبِدُ ٱلصَّدَعُ

وَقَدْ تَذَكَّرَ قَلْبِي بَعْدَ هَجْعَتِهِ ... أَيَّ البِلادِ وَأَيَّ النَّاسِ أَنْتَجِعُ

فَقُلْتُ بِالشَّامِ إِخْوَانٌ ذَوُو ثِقَةٍ ... مَا إِنْ لَنَا دُونَهُمْ رِيٌّ وَلاَ شِبَعُ

قَوْمٌ هُمُ الذِّرْوَةُ العَلْيَا وَكَاهِلُها ... ومن سِوَاهُمْ هُمُ الأَظْلاَفُ وَالزَّمَعُ

فَإِنْ يَجُودُوا فَقَدْ حَاوَلْتُ جُودَهُمُ ... وإِنْ يَضِنُّوا فَلاَ لَوْمٌ وَلاَ قَذَعُ

وكَمْ قطَعْتُ إِلَيْكُمْ مِنْ مُوَدَّأَةٍ ... كَأَنَّ أعْلاَمَهَا فِي آلِهَا ٱلْقَزَعُ.

غَبْرَاءُ يَهْمَاءَ يَخْشَى الْمُدْلِجُونَ بِهَا ... زَيْغَ الهُدَاةِ بِأَرْضٍ أَهْلُهَا شِيَعُ

كَأَنَّ أَيْنُقَنَا جُونِيُّ مَوْرِدَةٍ ... مُلْسُ المَنَاكِبِ فِي أَعْنَاقِهَا هَنَعُ

قواربُ ٱلْماءِ قَدْ قَدَّ الرَّوَاحُ بِهَا ... فَهُنَّ تَفْرَقُ أحْيَاناً وَتَجْتَمِعُ

صُفْرُ الحَناجِرِ لَغْوَاهَا مُبَيَّنَةٌ ... فِي لُجَّةِ ٱللَّيلِ لَمَّا رَاعَهَا ٱلْفَزَعُ

يَسْقِينَ أَوْلاَدَ أَبْسَاطٍ مُجَدَّدَةٍ ... أَرْدَى بِهَا الْقَيْظُ حَتَّى كلُّها ضَرَعُ

صَيْفِيَّةٌ حَمَكٌ حُمْرٌ حَوَاصِلُهَا ... فَمَا تَكَادُ إِلَى النَّقْنَاقِ تَرْتَفِعُ

يَسْقِينَهُنَّ مُجَاجَاتٍ يَجِئْنَ بِهَا ... مِنْ آجِنِ الماءِ محفوفاً بهِ الشِّرَعُ

بَاكَرْنَهُ وَفُضُولُ الرِّيحِ تَنْسُجُهُ ... مُعَانِقاً سَاقَ رَيَّا سَاقُهَا خَرِعُ

كَطُرَّةِ البُرْدِ تَرْوَى الصَّادِيَاتُ بِهِ ... مِنَ ٱلأجَارِعِ لاَ مِلْحٌ وَلاَ نَزَعُ

لَمَّا نَزَلْنَ بِجَنْبَيْهِ دَلَفْنَ لَهُ ... جَوَادِفُ المَشْيِ مِنهَا البُطءُ وَٱلسَّرَعُ

حَتَّى إِذَا مَا ٱرْتَوَتْ مِنْ مَائِهِ قُطُفٌ ... تَسْقِي الحَوَاقِنَ أحْيَاناً وَتَجْتَرِعُ

وَلَّتْ حِثَاثاً تَوَالِيهَا وَأَتْبَعَهَا ... مِنْ لاَبَةٍ أَسْفَعُ الخَدَّيْنِ مُخْتَضِعُ

يَسْبِقْنَ بِٱلْقَصْدِ وَٱلإِيغَالِ كَرَّتَهُ ... إِذَا تَفَرَّقْنَ عَنْهُ وَهْوَ مُنْدَفِعُ

مُلَمْلَمٌ كَمُدَقِّ ٱلْهَضْبِ مُنْصَلِتٌ ... مَا إِنْ يَكَادُ إِذَا مَا لَجَّ يَرْتَجِعُ

حَتَّى انتَهَى الصَّقْرُ عَنْ حُمٍّ قَوَادِمُهُ ... تَدْنُو مِنَ ٱلأَرْضِ أَحْيَاناً وَمَا تَقَعُ

وَظَلَّ بِالأُكْمِ مَا يَصْرِي أَرَانِبَهَا ... مِنْ حَدِّ أَظْفَارِهِ الجُحْرَانُ وَٱلْقَلَعُ

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ هِنْدٍ إِذَا ٱحْتَجَبَتْ ... بِآبنَي عُوَارٍ وَأَمْسَى دُونَها بُلَعُ

وَجَاوَرَتْ عَبْشَمِيَّاتٍ بِمَحْنِيَةٍ ... يَنْأَى بِهِنَّ أَخُو دَاوِيَّةٍ مَرِعُ

قَاصِي ٱلْمَحَلِّ طَبَاهُ عَنْ عَشِيرَتِهِ ... جُزْءٌ وبينونةُ الجرداءِ أو كَرَعُ

بِحَيْثُ تَلْحَسُ عَنْ زَهْرٍ مُلَمَّعَةٍ   عِينٌ مَرَاتِعُهَـا الـصَّحْرَاءُ والجَـرَعُ

تتشكّل بنية هذه القصيدة على نحو يبدو مختلفاً للوهلة الأولى عن القصيدتين السابقتين، إذ لا يتكئ الشاعر على النسيب أو المقدمة الطللية لبدء قصيدته، لكنه في المقابل يكرّس حالةً من الشعور بالقلق والهمّ الشديدين، ما يعني أن ثمة عاملاً مشتركاً يتمثل في حالة عدم الاستقرار التي تستحوذ على الشاعر في مقدمات القصائد الثلاث، فالشاعر يؤكد منذ اللحظة الأولى على "الهم" الذي يعتريه ويمتلك عليه قلبه:

عَادَ الهُمُومُ وَمَا يَدْرِي الْخَلِيُّ بِهَا   وَٱسْتَوْرَدَتْنِي كَمَـا يَـسْتَوْرِدُ ٱلـشَّرَعُ
فَبِتُّ أَنْجُو بِهَا نَفْساً تُكَلِّفُنِي   مَـا لاَ يَهُـمُّ بِـهِ الْجَثَّامَـةُ ٱلْـوَرَعُ
وَلَوْمِ عَاذِلَةٍ بَاتَتْ تُؤَرِّقُنِي   حَرَّى الْمَلاَمَةِ مَـا تُبْقِـي وَمَـا تَـدَعُ
لَمَّا رَأَتْنِيَ أَقْرَرْتُ اللِّسَانَ لَهَا   قَالَـتْ أَطِعْنِـيَ والْمَتْبُـوعُ مُتَّبَـعُ
أَخْشَى عَلَيْكَ حِبَالَ المَوْتِ رَاصِدَةً   بِكُـلِّ مَـوْرِدَةٍ يُرْجَـى بِهَـا الطَّمَـعُ
فَقُلْتُ: لَنْ يُعْجِلَ المِقْدَارُ عُدَّتَهُ   وَلَـنْ يُبَاعِـدَهُ الإِشْـفَاقُ وَٱلْهَلَـعُ
فَهَلْ عَلِمْتِ من ٱلأقوامِ مِنْ أَحَدٍ   عَلَى ٱلْحَـدِيثِ ٱلَّـذي بِٱلْغَيْـبِ يَطَّلِـعُ
وللمنيّـةِ أسبَـابٌ تقـرِّبُهَـا   كمـا تَقَـرَّبَ لِلْوَحِـشيَّةِ الـذُّرُعُ

وَقَدْ أَرَى صَفْحَةَ ٱلْوَحْشِيِّ يُخْطِئُهَا   نَبْلُ الرُّمَاةِ فَيَنْجُــو ٱلآبِـدُ ٱلــصَّدَعُ [١]

يبرز في مطلع القصيدة حديث الشاعر مع نفسه بتأثير واضح من خصوصية المكان، إذ إن الحضور المكاني لا يفارق خيال الشاعر في هذه القصيدة عندما ذكر أن الهموم قد عادت إليه وأحاطت به، ولا يعرف قسوة تلك الهُموم إلا من قاسى آثارها. ثم يذكر أن تلك الهموم قد سيطرت عليه وأدت به إلى الإنصياع لأوامرها وطاعتها كما يرغم البعيرعلى الطاعة عندما يلوى عنقه إلى مورد الماء، ثم يذكر أنه قد أمضى ليلته يناجي نفسه ويبثها لوعتة، وبقي في مكانه ساهراً مفكراً مثله مثل الإنسان البليد الضعيف الذي لا يقدر على فعل شيء ثم يتعرض الشاعر في البيت الثالث إلى ما فعلت به مخيلته من توجيه اللّوم إليه، مما قد أبعد النوم عن عينيه وكأن تلك المخيلة عطشى للومه حيث لم تترك شاردة ولا واردة إلا وقد لامته عليها عندما اعترف لها بحقها في لومه وتأنيبه، هنالك طلبت منه أن يطيعها ويتبعها بحجة أن المحب يتبع من يحب أينما ذهب، وكيفما أراد، ثم توجهت إليه بالنصيحة قائلة إنني أخاف عليك الموت، لأن الموت يراقبك في كل مكان تطمح أن تنال فيه ما تبتغي. فأجابها الشاعر إن ما هو مقدر له سيشهده في وقته، ولن يأتيه أجله قبل موعده، ولن يؤخر إشفاقك أي شيء مقدر لي ثم ذكرّها بأن الغيب لا يعلمه أحد من الناس، وإن ما كتب على الإنسان سيصيبه، ولا يعلم بذلك إلا الله سبحانه وتعالى وإن المنية التي تحذريني منها فإن لها أسباباً

---

[١]. ديوان الراعي النميري ، ص: ١٥٩-١٦٠. وأستورده: أحضره المورد. الشرع: من البعير: عنقه. أنجو: أهمس بالسرّ، أبادله النجوى. الجثّامة: البليد. الورع: الضعيف في ماله أو عقله أو رأيه أو بدنه. حرّى: فعلى من الحَرّ، عطشى. راصدة: مراقبة. الهلع: الخوف الشديد. الذرع: جمع ذريعة وهي جمل يترك مع الوحش حتى تألفه،ثم يمشي الصياد مستتراً به حتى يرمي الصيد، وهي السبب إلى الشيء. الصفحة: الجانب. الآبد: الوحش. الصدع: الفتي القويّ من الأوعال والظباء والحمر والإبل.

تقرب وقوعها كما يقترب الجمل من البقرة الوحشية ثم يكون سبباً في وصول الصياد إليها ثم قتْلها ورغم هذه الحيلة فقد تخطئ نبال الرماة جانب الطريدة الوحشية فينجو هذا الوحش الفتي من الموت.

إذا أمعن الباحث النظر في هذه اللوحة يجد أن الشاعر حضر المكان إليه باتجاهين: الاتجاه الأول المكان الداخلي والاتجاه الثاني المكان الخارجي، فهو في بداية القصيدة يعتمد على الطرف المكاني المناسب للهموم فليس هناك مكان تؤثر فيه الهموم أكثر وأكبر من الصحراء، وهذا هو الحضور الداخلي للمكان الذي جمع فيه الشاعر كل مؤثرات هذا الحضور باعتباره جزءاً من نسيج القصيدة، فحصر همومه في نفسه دون أن يسلك مسلك الشعراء في مخاطبة صديق أو شريك في ذلك، فالنفس أولى بهذه الهموم وحتى يضمن تأثير المكان الداخلي انطلق إلى تصويره ببعض الفضاءات الخارجية مستوحياً صورة الجمل الذي يلوي عنقه قسراً إلى الماء بعد أن أصابه العطش، وبهذا فالشاعر يسوّغ بوضوح سبب الانزواء إلى النفس التي أوغلت بلومه لوماً شديداً مؤثراً في السلوك.

وهنا إشارة على تأثير المكان الداخلي بالسلوك الخارجي الذي يفرض على مثل الشاعر الطاعة والالتزام كما المحب الذي يتبع محبوبه، وقد أدار الشاعر حواراً هادئاً موثقاً بينه وبين ابنته التي خافت عليه الموت ولكنه ربط الموت بأسبابه، وهنا لا بد من وقفه تشير إلى انفتاح المكان على الزمان بصورة لا تنضبط بضابط أو بحائط حينما علّق المنية على أسباب مجهولة ، وقد كان هذا الفراغ المكاني والزماني مناسباً للحالة البيئية والقدريْة في قضية الموت ، فليس هنالك من يحدد ذلك إلا الله ولكنه اعتبر الأسباب دليل الموت ووسيطه وجعل ذلك في صورة البقرة الوحشية التي يقودها الجمل إلى حتفها الذي قد تنجو منه مع وجود سهام المنية الخاطفة. والشاعر مع ذلك ظل خارجاً

عن تحديد المكان الذي يجب أن يكون مبهماً في مثل هذه القدريات وهنا يتأكد لنا انتفاء المكان تماماً إلا ما يشير إليه التشبيه في صورة الجمل والبقرة والصياد المقابلة لصورة الروح والطمع والموت، وإزاء كلّ هذا القلق والحيرة الشديدين، يهدأ الشاعر بعد أن هجع قلبه، فيتفكّر في حلّ لما هو به، ويكون هذا الحلّ دائما بالارتحال صوب أشخاص يستحوذون على وجدانه، إذ يجد فيهم الخلاص، قال:

وَقَدْ تَذَكَّرَ قَلْبِي بَعْدَ هَجْعَتِهِ ... أيُّ البِلادِ وَأيُّ النَّاسِ أنْتَجِعُ

فَقُلْتُ بِالشَّامِ إِخْوَانٌ ذَوُو ثِقَةٍ ... مَا إنْ لَنَا دُونَهُمْ رِيٌّ وَلاَ شِبَعُ

قَوْمٌ هُمُ الذِّرْوَةُ العَلْيَا وَكَاهِلُها ... ومن سِوَاهُمْ هُمُ الأَظْلاَفُ وَالزَّمَعُ

فَإِنْ يَجُودُوا فَقَدْ حَاوَلْتُ جُودَهُمُ ... وإنْ يَضِنُّوا فَلاَ لَوْمٌ وَلاَ قَذَعُ[1]

في هذه اللوحة يتعرض الشاعر للممدوح وصفاته التي تميزه عن غيره من الناس، وتظهر في القصيدة صورة المكان عندما ذكر أن قلبه حين استراح قليلاً تذكر مقصده إلى أي البلاد يسير ومن سيقصد من الناس طلباً لنوالهم، فيذكر أن المقصد سيكون إلى الشام؛ لأن فيها الإخوة الكرام الذين نالوا ذروة المجد العليا والمكانة الرفيعة والمقام العظيم وتركوا لغيرهم أن يكونوا في أسفل الترتيب، فكأنهم الهامات والأكتاف في العلو والرفعة وغيرهم الأقدام والأظافر في الحط من أقدارهم، ثم يذكر الشاعر مدى محبته لهؤلاء الإخوة ومدى حرصه على بقاء مكانتهم عالية وعظيمة فإذا ما أكرموه وبذلوا له العطاء فهو مقصده وما يسعى إليه وإن بخلوا عليه بعطائهم، فلن يلومهم

---

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص: ١٦٠. الهجعة: النومة الخفيفة. أنتجع: أطلب الكلأ في موضعه. الأظلاف: جمع ظلف وهو للبقر والشاء بمنزله القدم لنا. الزمع: جمع زمعة وهي شبه أظفار الغنم في الرسغ. يضنوا: يبخلوا، يشحوا. القذع: الفحش، والشتم الكريه

ولن يفحش القول في سبابهم وشتمهم وها هو الشاعر يعود إلى عقد الرباط ثانية مع الحضور المكاني في وصوله إلى الممدوح، وربما اختصر الشاعر الكثير من المتاعب في حديثه عن الهم بمعنى أنه استغنى بالحضور المكاني الداخلي عن الحضور المكاني الخارجي ولكنه وجد نفسه منعتقاً من هذه الهموم، وهذا يُحتّم العودة للفضاء الخارجي الذي يفضي إليه الممدوح فتحدد الشاعر بالمقصد وتحدد الممدوح في المكان دون الاسم، وإنما اكتفى بالاعتراف بأخوتهم فهم قوم كرام معطاؤون ثم راغ الشاعر إلى تحجيم هذا المكان المبهم غير المحدد في صورة الجسد، فجعل ممدوحه الهامات والأكتاف وغيره دون ذلك. وهو بهذا الانحسار المكاني في الجسد خوّل لنفسه النتيجة، فهو راضٍ إن أعطى وإن مُنِع ، لكنه في المقابل يلمّح إلى أنه يستحق كرم هؤلاء الذين يقصدهم ، ويتجلّى هذا في تأكيده على خصوصية الرحلة التي سيخوضها – والتي اعتاد على أن يخوضها – إليهم يقول:

وكَمْ قطَعْتُ إِلَيْكُمْ مِنْ مُوَدَّأَةٍ ... كَـأَنَّ أَعْلامَهَـا فِـي آلِهَـا الْقَـزَعُ

غَبْرَاءَ يَهْمَاءَ يَخْشَى الْمُدْلِجُونَ بِهَ ... زَيْـغَ الهُـدَاةِ بِـأَرْضٍ أَهْلُهَـا شِـيَعُ

كَأَنَّ أَيْنُقَنَا جُونِيُّ مَوْرِدَةٍ ... مُلْسُ المَنَاكِـبِ فِـي أَعْنَاقِهَـا هَنَـعُ

قواربُ الْماءِ قَدْ قَدَّ الرَّواحُ بِهَا ... فَهُـنَّ تَفْـرَقُ أَحْيَانـاً وتَجْتَمِـعُ

صُفْرُ الحَناجِرِ لَغْوَاهَا مُبَيِّنَةٌ ... فِي لُجَّةِ اللَّيـلِ لَمَّـا رَاعَهَـا الْفَـزَعُ

يَسْقِينَ أَوْلادَ أَبْسَاطٍ مُجَدَّدَةٍ ... أَرْدَى بِهَا الْقَيْظُ حَتَّـى كلُّهـا ضَـرَعُ

صَيْفِيَّةٌ حَمَكٌ حُمْرٌ حَوَاصِلُهَا ... فَمَـا تَكَـادُ إِلَـى النِّقْنَـاقِ تَرْتَفِـعُ

يَسْقِينَهُنَّ مُجَاجَاتٍ يَجِئْنَ بِهَا ... مِنْ آجِنِ الماءِ محفوفـاً بـهِ الـشَّرَعُ
بَاكَرْنَهُ وَفُضُولُ الرِّيحِ تَنْسُجُهُ ... مُعَانِقـاً سَـاقَ رَيَّـا سَـاقُهَا خَـرِعُ
كَطُرَّةِ البُردِ تَرْوَى الصَّادِيَاتُ بِهِ ... مِـنَ ٱلأَجَـارِعِ لاَ مِلْـحٌ وَلاَ نَـزَعُ
لَمَّا نَزَلْنَ بِجَنْبَيْهِ دَلَفْنَ لَهُ ... جَوَادِفُ المَشْيِ مِنهَا السُبُطءُ وَٱلـسَّرَعُ
حَتَّى إِذَا مَا ٱرْتَوَتْ مِنْ مَائِهِ قُطُفٌ ... تَـسْقِي الحَـوَاقِنَ أَحْيَانـاً وَتَجْتَـرِعُ
وَلَّتْ حِثَاثاً تَوَالِيهَا وَأَتْبَعَهَا ... مِنْ لاَبَـةٍ أَسْـفَعُ الخَـدَّيْنِ مُخْتَـضِعُ
يَسْبِقْنَ بِٱلقَصْدِ وَٱلإِيغَالِ كَرَّتَهُ ... إِذَا تَفَـرَّقْنَ عَنْـهُ وَهْـوَ مُنْـدَفِعُ
مُلَمْلَمٌ كَمُدَقِّ ٱلْهَضْبِ مُنْصَلِتٌ ... مَـا إِنْ يَكَـادُ إِذَا مَـا لَـجَّ يَرْتَجِـعُ
حَتَّى انتَهَى الصَّقْرُ عَنْ حُمٍّ قَوَادِمُهُ ... تَدْنُو مِنَ ٱلأَرْضِ أَحْيَانـاً وَمَـا تَقَـعُ
وَظَلَّ بِالأُكُمِ مَا يَصْرِي أَرَانِبَهَا ... مِنْ حَدِّ أَظْفَـارِهِ ٱلْجِحـرَانُ وَٱلْقَلَـعُ[1]

---

[1]. ديوان الراعي النميري ، ص:١٦١-١٦٢-١٦٣. الموداة: الصحراء المتسّعة والمهلكة.أعلامها: ما يهتدي به فـي الـصحراء. آلهـا: السراب . القزع: جمع قزعة وهي القطعة من السحاب. الغبراء: الأرض. اليهماء: صحراء لاماء فيها ولا يسمع صوت فيها. الزيغ: الميل والجور عند الحّق. شيع: متفّرقون. .جوني: ضرب من القطا. الهنع: إلتواء في عنق البعير. قوارب: المقتربات منه. الرواح: السير مساءً. لغواها: هديلها. لجة الليل: شدة ظلامه. راعها: أخافها. أبساط: ذوات أفراخ. المجدّدة من الإبل:التي أصاب أطباءها (ضروعتها) شئ مـا فانقطع لبنها. أردى: أصابها بالردى وهو الموت . الضرع: الضعيف. الصيفية: الفراخ التي تخرج من البيض آخراً. الحمك: جمع الحمكة وهي صغيرة القطا والنعام. النقناق: صوت النقيق. المجاجات: جمع مجاجة وهي ما تزقة الطيرة لفراخها؛ وأصلها مجّ الشراب من فيه إذا رماه. الماء الآجن: الماء قد تغير طعمه ولونه ورائحته. الشرع: جمع الشرعة وهي حبالة (شرك) للقطا. غصن خرع: ليّن ناعم . البـرد: الثوب. الصاديات :العطاش، جمع صادية. كطرة: طرف كل شيء. البرد: الثوب. الصاديات: العطاش، جمع صادية. الأجارع :جمع أجرع وهي الرملة الطيبة المنيت . النزع:المقتلع. الجوادف :"جمع جادف وهو الطير مقصوص الجناحين "، القطف: جمع قطوف وهي الدابة التي أساءت السير وأبطأت. الحواقن: جمع حاقنة وهي الحوصلة. تجترع :تشرب. ولت حثاثا: طارت مسرعة. اللابة : الإبل المجتمعة السواد . الأسفع :الشاحب المسودّ . مختضع : مطاطئ الرأس. الإيغال : المبالغة والابتعاد في الشيء. ململم: مجموع.المدقّ: ما يدقّ به. المنصلت: السيف الصقيل الماضي والرجل الماضي في الحوائج. لج: شرع بالخصومة. الحّم: الهم. الأكم: جمع أكمة وهي المرتفع. يـصري: يقطـع ويقي. الجحران: جمع حاجر وهو المكان ترتفع نواحيه، وله حروف تمنع الماء أن ينبثق.

في هذه اللوحة يبدع الشاعر في وصف الفضاء المكاني عندما وصف الأرض التي اجتازها في سبيل الوصول إلى الممدوح بأنها صحراء قاحلة مهلكة لا يهتدي فيها المسافر حتى كأن أعلامها قطع سحاب في سراب خادع ثم يذكر أنه قطع أرضاً خالية من الماء موحشة لا يسمع فيها صوت يؤنس المسافرين، وهم في خوف شديد من أن يضل هاديهم ودليلهم في هذه المجاهل، وإن أهل تلك الأرض قد تفرقوا شيعاً وأحزاباً.

ثم يبرز الشاعر صورة الفضاء المكاني واضحاً جلياً عندما يصف الإبل التي أقلتهم إلى الممدوح عبر الصحارى الشاسعة، فشبه الإبل بسرب القطا التي قد وردت الماء، وهذه القطا أجسامها ملساء وأعناقها مائلة، ويذكر أن الإبل تقترب من الماء لترتوي فتتفرق وتجتمع، فهي لشدة ما كابدته في الصحراء قد بان عليها الإنهاك ثم يعود إلى تشبيه الإبل بالقطا التي تصفر حناجرها وهديلها واضح في ظلام الليل وهدوئه، وخاصة عندما أخافها الفزع وأطارها ثم يتابع وصفه للإبل في تلك الصحراء القاحلة بأنها لشدة الإنهاك والإعياء تشبه القطا مع أمهاتها، وليس مع تلك الأمهات ما تطعمها به، فقد أصابها الحر الشديد فغدت ضعيفة، وإن أولادها تعاني الضعف والهزل وهي ما زالت غضه الحواصل لا تكاد ترتفع إلى أمهاتها، وإن تلك الأمهات من طيور القطا تزق وتسقي فراخها ماء قد أتين به من مورد قد تغير ماؤه وحوله نصبت شراك الصيادين لصيدها وقد أتين الماء باكراً والريح ناعمة تهب عليه كأنها تنسجه بهدوء، وحوله نبات ريان سوقهُ لينه ناعمة، ويتابع وصف الماء الذي وردته الإبل التي تشبه طيور القطا إنه يشبه طرف الثوب في امتداده ويسقي الرمال العطاش حوله ليس فيه ملح ولا أشياء تغير صفته، فلما نزلت القطا إلى الماء، جئنه مسرعات وبطيئات كما لو كنّ مقصوصات الأجنحة فارتوت هذه القطا البطيئات من هذا الماء

وكانت تشرب لتروي عطشها وتدّخر بعض الماء لتروي فراخها ثم غادرت الماء مسرعة تسير متتالية فتبعها بعير شاحب الخدين أسودهما يطاطئ رأسه.

وهو يغادر جماعة الإبل، وإن تلك الإبل تشبه القطا في محاولتها استباق هجوم الصقر عليها بالقصد والتباطؤ أو بالسرعة والإيغال، ويتفرقن مبتعدات عنه حين اندفع إليهن، ثم يصف الصقر الذي يحاول الهجوم على سرب القطا بأنه شديد يشبه مُدّق الهضاب يهوي كالسيف أو كالرجل الماضي في قضاء حاجته الذي إذا شرع في أمر لا يرجع حتى ينال بغيته، ثم يصف حالة القطا عندما فرغ الصقر من هجومه عليها بأن قوائمها كانت تدنو من الأرض دون أن تلامسها أو تقع عليها وذلك لشدة سرعتها غير أن الشاعر استدرك متأخراً في أن توسيع صورة الحضور المكاني في وضعه في فضاءات فسيحة من المشقة فرصة لتحصيل عطاء الممدوح، فعاد يرسم صورة المكان المؤهل بخصائص المشقة فالصحراء الممتدة والإبل الملتوية في أعناقها باتجاه الماء طلباً للري تساهم في رسم الحضور للمكان الذي انطلق من أرضه إلى سمائه تشبيه الإبل بالقطا ثم جمع الأرض والسماء في صورة الليل الذي يوحي بالخوف والرعب ناهيك عن رسم صورة الضعف في عدم توفر ما يأكله صغار هذه القطا التي تنتظر أمهاتها بفارغ الصبر، وأوغل الشاعر في هذه الصورة في تحديد ملامح الحاجة الملّحة لبعض الماء الذي ترتوي به النفس فها هي القطا تسير مسرعة إلى الماء لترتوي، وتحمل ما يمكن حمله لفراخها وحرص الشاعر على صفاء هذا الماء بوصفه المكان المرتجى (الممدوح) يمثل ما حرص على إظهار الحاجة إليه وهو إن أعطي للقطا فرصة للوصول إلى الماء فقد جعله مكاناً لوقوع المهلكة له عندما انطلق إليها ذلك الصقر الذي هوى عليها كالسيف، وهنا أشرك الشاعر الفضاء الأرضي والفضاء السماوي في الحضور المكاني ليدلل

على صعوبة المشقة للوصول إلى الممدوح، ويشير إلى ما تجشمه من الخوف والتعب والنصب في سبيل ذلك ، وبعد الانتهاء من كل ذلك نجده يفاجئ المتلقي بالانتقال إلى هند مباشرة ، وهنا تحضر هند وكأنها سبب هموم الشاعر ومعاناته التي وصفها في مطلع القصيدة :

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ هِنْدٍ إِذَا ٱحْتَجَبَتْ ... بِآبنِي عُوَارٍ وَأَمْسَى دُونَهَا بُلَعُ
وَجَاوَرَتْ عَبْشَمِيَّاتٍ بِمَحْنِيَةٍ ... يَنْأَى بِهِنَّ أَخُو دَاوِيَّةٍ مَرِعُ
قَاصِي ٱلْمَحَلِّ طَبَاهُ عَنْ عَشِيرَتِهِ ... جُزءٌ وبينونةُ الجرداءِ أو كَرَعِ
بِحَيْثُ تَلْحَسُ عَنْ زُهْرٍ مُلَمَّعَةٍ ... عِينٌ مَرَاتِعُهَا الصَّحْرَاءُ والجَرَعُ(١)

في هذه اللوحة الفنية تظهر صورة المكان عندما يتذكر أن هندا قد صارت وراء جبلي (ابني عوار) وخلف (بلع) وسترت عنه بهذين الجبلين وهذا الموضع ، ثم يذكر أن هندا قد ابتعدت عنه وأصبحت في جوار بنات عبد شمس في منحنى من الأرض يبتعد بهن جمل يطلب الكلأ في كل مكان، ولقد أبعد هذا الجمل وصرفه عن جماعته نصيب مكتوب وفراق الأرض التي أجدبت وماء السماء الذي شح فصار بعيد المكان مستوحشاً.

وفي هذه اللوحة يلحظ الباحث بشكل واضح أن المكان لدى الشاعر قد تشتت مرة أخرى في وروده هائماً دون ذكر المحددات الإسمية فيه، فعاد إليه مرة أخرى ليربطه بالأسماء في ذكره الجبلين تحت مسمى (ابني عوار)، وأبنا عوار تحديد واضح للمكان ولساكن منطقة هذين الجبلين،

(١). ديوان الراعي النميري ، ص: ١٦٣– ١٦٤ .ابنا عوار : جبلان . بلع:موضع . عبشيمات :من تنتسب إلى قبيلة عبد شمس. المحينة : ما انحنى من الأرض. أخو داوية: صاحب فلاة أو قفر . المرع: طالب المرع وهو الكلأ . قاصي : بعيد . طباه :صرفه وأبعده. الجزء :النصيب . البينونة : فيعولة من البين وهو الفراق . الجرداء : القاحلة، الأرض لانبات فيها. الكرع :ماء السماء. الزهر :جمع أزهر وهو الثور الوحشي. الملمّعة: التي أسودت حلماتها وأشرق ثديها للحمل. العين : بقر الوحش . الجرع: الكثيب السهل.

وكل ذلك في إطار التذكر المرتبط بالحضور المكاني والمرسوم في ذاكرة الشاعر في الحضور الداخلي للمكان نفسه وهو مع هذه الذكريات يشير إلى البعد المكاني بين الجبلين عندما انطلق هودج هند ينهب الأرض يشكل في ذاكرة الشاعر مساحة من الحضور المكاني الذي سيساهم في وضع المحددات المكانية الشعرية والتي كانت في القصيدة بين وجهتين داخلية مؤثرة ذاتياً وخارجياً مؤثرة فضائياً.

حاول هذا الفصل أن يبحث على نحو مباشر في أثر المكان في شعر الراعي النميري من خلال قراءة وتأويل ثلاث قصائد من أطول القصائد التي تضمنها ديوانه، وذلك لأن تأويل النص وقراءته على نحو متكامل دون إهمال لوحات أو أبيات منه يكشف على نحو أوضح عن أثر المكان في النصّ، وقد كان للمكان -كما اتضح من خلال تأويل النصوص – أثر هام في بنية النصوص التي اختارها البحث، إذ إنه لعب دوراً فاعلاً في توجيه النصوص بنيوياً ودلالياً وفنياً بما يؤكد أن حضور المكان في شعر الراعي النميري كان حضوراً واعياً وغاية في الأهمية.

الخاتمـــة

إن الراعي النميري شاعر بدوي تعلق على نحو واضح بصحراء الجزيرة العربية، وظهر واضحا أن للصحراء أثرا مهماً في شعره ، وهو ما دفع هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن أثـــر المكان في شعره، وبناء على ذلك فقد هدفت هذه الدراسة إلى البحث في خصوصية المكـــان فـــي شعر الراعي النميري، وقد حاولت الدراسة أن تحقق هدفها عبر تتبـــع دلالات المكـــان وطبيعـــة حضوره في شعره من خلال عدة محاور يهدف كلّ منها إلى دراسة جزئية معينة مـــن الحـــضور المكاني في شعره.

ففي المقدمة حاولت الدراسة أن تعرض لأهمية البحث ودواعي اختياره، وفي التمهيد كانت غاية الدراسة أن تقدم تمهيدا عن المكان في الدراسات الإنسانية، وفي الدراسات الأدبية عمومـــا و الشعر على وجه خاص، وذلك كي يكون التمهيد مدخلا للتعريف بطبيعة المكان وأهميته في العمـــل الأدبي.

أمّا الفصل الأول، فحاولت الدراسة بيان أثر المكان دلاليا في شعر الراعي النميري، وكيف أسهم المكان (الصحراء) في منح الراعي النميري مخزونا لفظيا وتصويرياً هائلا، وقـــد وصـــلت الدراسة إلى أن المكان كان حاضرا في تشبيهات الراعي وصوره الفنية، ومنـــه اســـتقى أطـــراف معادلته الفنية، وإليه كان يلجأ دوما للتعبير عن قدرته الفنية.

وفيما يتعلق بمكونات الصحراء الفرعية منها كالأودية والجبال، فقد كـــان حـــضور هـــذه الأماكن لم يكن يستحوذ على خصوصية هامة في شعره ولم يكن لهما أثر واضـــح علـــى الـــنص

الشعري عند الراعي النميري سواء على مستوى الدلالة الشعرية أم على مستوى فنية القصيدة، فخصوصيتهما تكمن في أنها أماكن تنضوي تحت الصحراء الواسعة الممتدة.

أمّا الفصل الثاني، فكان الهدف منه البحث في علاقة المكان بالآخر، وكيف أثرت خصوصية المكان على شعره وعلى طبيعة حضور الآخر – ممثلا بالممدوح والمرأة والحيوان في هذا الشعر.

لقد بدا واضحا من خلال دراسة نماذج كثيرة في شعر الراعي النميري أن المكان لعب دوراً غاية في الأهمية فيما يخص علاقة الراعي النميري بممدوحه ، إذ أنه اعتمد في بنية قصيدة المديح عنده على البنية نفسها التي اتكأ عليها معظم شعراء الجاهلية من قبل ، فهو يبدأ بالوقوف على الأطلال، ومن ثم ينتقل إلى وصف ناقته ، فوصف الرحلة ، قبل أن يصل إلى ممدوحه.

وفي كل هذه اللوحات نلمح حضورا طاغيا لطبيعة المكان الصحراوي ، فالطلل يتشكل بوساطة خصوصية مكانية واضحة، ووصف الناقة وما يتبعها من حيوانات تتعلق أيضا بخصوصية المكان، وصولاً إلى الممدوح وما يؤكد على خصوصية الرحلة إليه عبر قطع المفاوز الكبيرة والفيافي المقفرة .

أما فيما يتعلق بالمرأة فقد كان للمكان أثرٌ بالغٌ على علاقة الراعي النميري بالمرأة ، فقد كان الشاعر يتمثّل المقدمة الطللية بذات الخصوصية التي يتسق فيها حضور المرأة مع المكان الذي كوّن ضمن علاقتهما بالشاعر مشهد المقدمة الطللية عموما، وقد اتضح في الغالب الأعم أن حضور الطلل

يوحي دوما بالخراب، سواء على الصعيد المادي، أم على الصعيد النفسي لأنه مكان قد فارقته المرأة بالضرورة، بينما كان المكان الذي تحضر فيه المرأة مكانا يمتلئ بكل معاني الحياة .

وقد لعب المكان دوراً غاية في الأهمية فيما يخص علاقة الحيوان بالنصّ الشعري عند الراعي النميري، وقد وصلت الدراسة إلى أن حضور الحيوان في شعر الراعي النميري كان مرتبطاً بشكل واضح بنفسية الشاعر نفسه، لا سيّما فيما يخصَ قصة الثور الوحشي، وكانت صور الحيوان إفرازا واضحا لخصوصية المكان الذي أثّر في لوحة الحيوان في شعر الراعي النميري.

أمّا الفصل الثالث فقد حاولت الدراسة أن تظهر خصوصية المكان وطبيعة حضوره وأثره في شعر الراعي النميري على نحو متكامل، وقد اختار البحث ثلاث قصائد متكاملة، وقد وصلت الدراسة إلى أن للمكان أثرا كبيرا على بنية النصّ الشعري للراعي النميري، فطبيعة المكان منحت النصّ خصوصيته البنيوية والفنية، كما أن طبيعة المكان سيطرت كثيراً على رؤى الشاعر ووجهتها على نحو يتماشى مع طبيعة هذا المكان وخصوصيته.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم .

٢. ابن الأجدابي، أبو إسحاق إبراهيم بن إسماعيل. الازمنة والانواء، وزارة الثقافـــة، دمـــشق، ١٩٦٤م.

٣. ابن قتيبة، أبومحمدعبدالله بن مسلم . الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمـــد شـــاكر، {د. ن}، القاهرة، ط٣،١٩٧٧م.

٤. أبو ديب، كمال . في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.

٥. الضبي، المفضل بن محمد. المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هـــارون، دار المعارف، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٢م.

٦. أبو ديب، كمال . الرؤى المقنعة، نحو منهج نبيوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة، الدار المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

٧. أبـــو ســـويلم، أنـــور عليـــان . المطـــر فـــي الـــشعر الجـــاهلي، دار عمـــار ، عمان، ط ١، ١٩٨٧م.

٨. أبو سويلم، أنور عليان. الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم للطباعة والنـــشر، الريـــاض، ١٩٨٣م.

٩. ديوان ذي الرّمة، تحقيق عبد القدّوس أبو صالح، ، مجمع اللغة العربية، دمشق ج١. ١٩٧٤.

١٠. إسماعيل، عز الدين ، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م.

١١. الأصفهاني، أبو الفرج .الأغاني، دار الكتب ، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٢. أنس الوجود ، ثناء . تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي . مكتبة الشباب. القاهرة، ١٩٩٠م.

١٣. باشلار، جاستون . جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام. دار الجاحظ للنشر . بغداد . ط١. ١٩٨٠م.

١٤. بسج، أحمد حسن. الراعي النميري صوت الصحراء، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م.

١٥. ديوان جرير ، تحقيق كرم البستانتي .. دار صادر . بيروت . ط١ . ١٩٦٤م.

١٦. البطل ،علي . الصورة في الشعر العربي. حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م.

١٧. بكار، يوسف . بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٨. بليث، هنريش. البلاغة والاسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم د. محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

١٩. الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر . الحيوان .تحقيق عبد السلام هارون . المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت. ٢/٢٠. ط٣ . ١٩٦٩م.

٢٠. الجمحي، أبو عبد الله محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء، محمد محمود شاكر، {د. ن}، القاهرة، ١٩٧٤م.

٢١. الحاني، ناصر. شعر الراعي النميري واخباره، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م.

٢٢. حجاب، محمد نبيه. الراعي النميري، عصره، حياته، شعره، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٣م.

٢٣. حسين، خالد. المكان في الراوية العربية، الرياض، السعودية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٠م.

٢٤. ربابعة، موسى. جماليات الأسلوب والتلقي، إربد، الأردن، مؤسسة حمادة، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٥. ربابعة، موسى . قراءة أسلوبية في الشعر الجاهلي، إربد، الأردن، مكتبة الكتاني، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٦. الرباعي، عبد القادر. الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤م.

٢٧. رومية، وهب . الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

٢٨. السنجلاوي، إبراهيم موسى . الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، مكتبة عمان، عمان، ١٩٨٥م.

٢٩. شحادة، عبد العزيز. الزمن في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة للخدمات الطلابية، إربد، الأردن، ١٩٩٥م.

٣٠. صالح ، مخمير ، شعر الإحتجاج الإقتصادي في العصر الأموي ، دار الفيحاء، ط١ ، عمان ، الاردن ، ١٤٠٨هـ،١٩٨٨م .

٣١. صليبا، جميل . المعجم الفلسفي. الشركة العالمية للكتاب. ط١.ج٢. ١٩٩٤م.

٣٢. صموئيل، الكسندر. المكان، الزمان، الإلوهية، تعليق يحيى هويدي، مطابع كوستاتسو ماس، د. ت.

٣٣. الضبي. المفضل بن محمد . المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٢م.

٣٤. ضيف، شوقي. العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٦.

٣٥. ديوان عروة بن الورد . تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١ ، ١٩٩٥م.

٣٦. ديوان امرئ القيس. تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٠م.

٣٧. القيسي. نوري. وصف الطبيعة في الشعر الأموي، دار الإرشاد، بيروت، ط١، ١٩٧٠م.

٣٨. عبد الرحمن، نصرت . الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، الأردن، ط٢، ١٩٨٢م.

٣٩. عبد الرزاق، أحمد. تطور الفكر الفلسفي اليوناني، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م.

٤٠. ديوان الراعي النميري، تحقيق واضح عبد الصمد ، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥م.

٤١. عبد الله، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة:دراسة وتحليل ونقد.دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٥م.

٤٢. عبد المعطي، علي . قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، ط١، ١٩٨٤م.

٤٣. عثمان ، اعتدال .إضاءة النص . دار الحداثة . بيروت . ١٩٨٨م.

٤٤. عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأموي، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.

٤٥. عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠م.

٤٦. علي، محمد عبد المعطي . قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، ط١ (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية)، ١٩٨٤م.

٤٧. فوغالي، باديس. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي. عالم الكتب الحديث. إربد. ط١. ٢٠٠٧م.

٤٨. فيصل، شكري. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. دار العلم للملايين. ط٧ .١٩٨٦م.

٤٩. قاسم، سيزا . بناء الرواية .الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط٢ . ١٩٨٥م.

٥٠. كاظم، حسن. مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٥م.

٥١. كوندراتينكو، نيقولاي.علم الجمال الماركسي. ضمن كتاب الجمال في تفسيره الماركسي. مجموعة علماء سوفييت . ترجمة يوسف إلحاق. وزارة الثقافة والسياحة. دمشق. ١٩٦٤م.

٥٢. كوين، جوين. بنية اللغة الشعرية، ترجمة وتقديم د. أحمد درويش،سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ١٩٩٠م.

٥٣. مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية. المجلس الوطني للثقافة والفنون. الكويت. ١٩٩٨م.

٥٤. مفتاح، محمد . تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.

٥٥. المومني، قاسم. في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

٥٦. مونسي، حبيب. فلسفة المكان في الشعر العربي .قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط١. ٢٠٠١م.

٥٧. ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الاندلس، بيروت، ١٩٨١م.

٥٨. النصير. ياسين. **إشكاليات المكان في النص الأدبـــي**، بغـــداد، منـــشورات وزارة الثقافـــة والإعلام، ١٩٨٩م.

٥٩. نصير، أمل . صورة المرأة في الشعر الأموي، المؤسسة العربية للدراست والنشر، بيروت – لبنان، ٢٠٠٠م.

٦٠. نصير، أمل . حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية)، دار جهينة، عمان، ٢٠٠٦م.

٦١. النصير، ياسين . **الرواية والمكان**. وزارة الثقافة والإعلام . بغداد. ١٩٨٦ م.

٦٢. نور الدين، صدوق. في النص وتفسير النص، الفكر العربي المعاصـــر، العـــدد ٧٦-٧٧، ١٩٨٤م.

٦٣. النويهي، محمد. الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.

٦٤. الهمداني، لسان اليمن أبي محمد حسن بن أحمد. صفة جزيرة العرب. تحقيق محمد بن علي الاكوع. دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، ١٩٧٤م.

٦٥. ياكبسون، رومان . قضايا الشعرية، ترجمة الولي محمد ومبارك حنون، دارتوبقال للنـــشر، بيروت، ١٩٨٨م.

٦٦. اليزابيث، دور. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوس، مكتبـــة منيمـــة، بيروت، ١٩٦١م.

المجلات والدوريات

١. إبراهيم، نبيلة. القارئ في النص، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٤م.

٢. أبو هيف، عبد الله. جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر. مجلة جامعة تشرين .سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية. م ٢٧ . ع١. ٢٠٠٥م .

٣. جمعة، حسين. مشهد الحيوان في الشعر الجاهلي. مجلة الموقف الأدبي. ع ٤٩. ١٩٩٢م.

٤. خليف، يوسف . مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية، مجلة المجلة، عدد ١٠٠ من السنة التاسعة، أغسطس، ١٩٦٥م.

٥. ربابعة، موسى . الانحراف مصطلحا نقديا، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الرابع، ١٩٩٥م.

٦. نصير، أمل طاهر. **فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرمة**. مقدمة القصيدة نموذجاً. مجلة جامعة الملك سعود. م١٥ . الآداب ٢.

٧. نصير، أمل طاهر. الإنسان في شعر الراعي النميري في ضوء الدراسة الحديثة، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العدد الرابع، بغداد، ٢٠٠١م.

الشبكة العالمية للمعلومات (الأنترنت) :

١. بوبعيو، ابو جمعة. المقدمة الطللية بين الاستجابة النفسية والتقليد الفني . جريــدة الأســبوع الأدبي . موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت . http://www.awu-dam.org

٢. عبيد الله، محمد . من رحلة جلجامش إلى رحلة الشعر العربي القــديم، صــحيفة المثقــف، العدد ٨٥٠، الاثنين ٦/١٠/٢٠٠٨. www.almothagaf.com

٣. كليب، سعد الدين. جماليات المكان (آليات التبدي المكاني في الشعر) جريدة الأسبوع الأدبي . تصدر عن اتحاد الكتاب العرب . دمشق . العدد ٨٤٦ تــاريخ 22/2/2003 www.awu-dam-org.com

٤. المساوي، عبد الرزاق . جمالية المكان في الإبداع الشعري : مقاربــة إســلامية مقترحــة. http://www.qwled.com/vb/forum2/thread14136.html

الرسائل الجامعية

١. شاهين، أسماء عبد القادر. جماليات المكان في رويات جبرا إبراهيم جبرا، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠م.

٢. عايد، أمل مفرج. المكان في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٧م.

٣. محاسنة، علي ارشيد . الراعي النميري، حياته وشعره، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٨٦م.

Abstract

The location in poetry of Al-Raa'i Numeiri

This study aims to examine the manifestations of place in the poetry of Al-Raa'i Numeiri based on the important role played by the place in the structure and contents of any literary work. The study has attempted to follow an analytical approach to study the impact of the place in the poetry of Al-Raa'i Numeiri because of the importance of his poems in the Umayyad Poetry in general and the Arabic poetry in particular. It is noteworthy that the poetry of Al-Raa'i Numeiri did not receive much attention from Arab scholars despite its great importance and its high technical ability which made the critics consider al-Raa'i one of the superior poets of the Umayyad period.

To achieve its goal, the study was divided into a preface and three chapters. The preface included a quick overview of the place and its importance in the literary work in general and in poetry in particular. The first chapter tried to examine the impact of the place technically and semantically in the poetry of al-Raa'i Numeiri, while the second chapter tried to examine the relationship between the place and the other which is represented by the praised person, women, and animals. However, the last chapter represented an analysis of three poems in order to get a general perception of the nature place and its impact on the structure of the poetic text and its intellectual content.